

**The
Echo
Game**

**Le
jeu
d'écho**

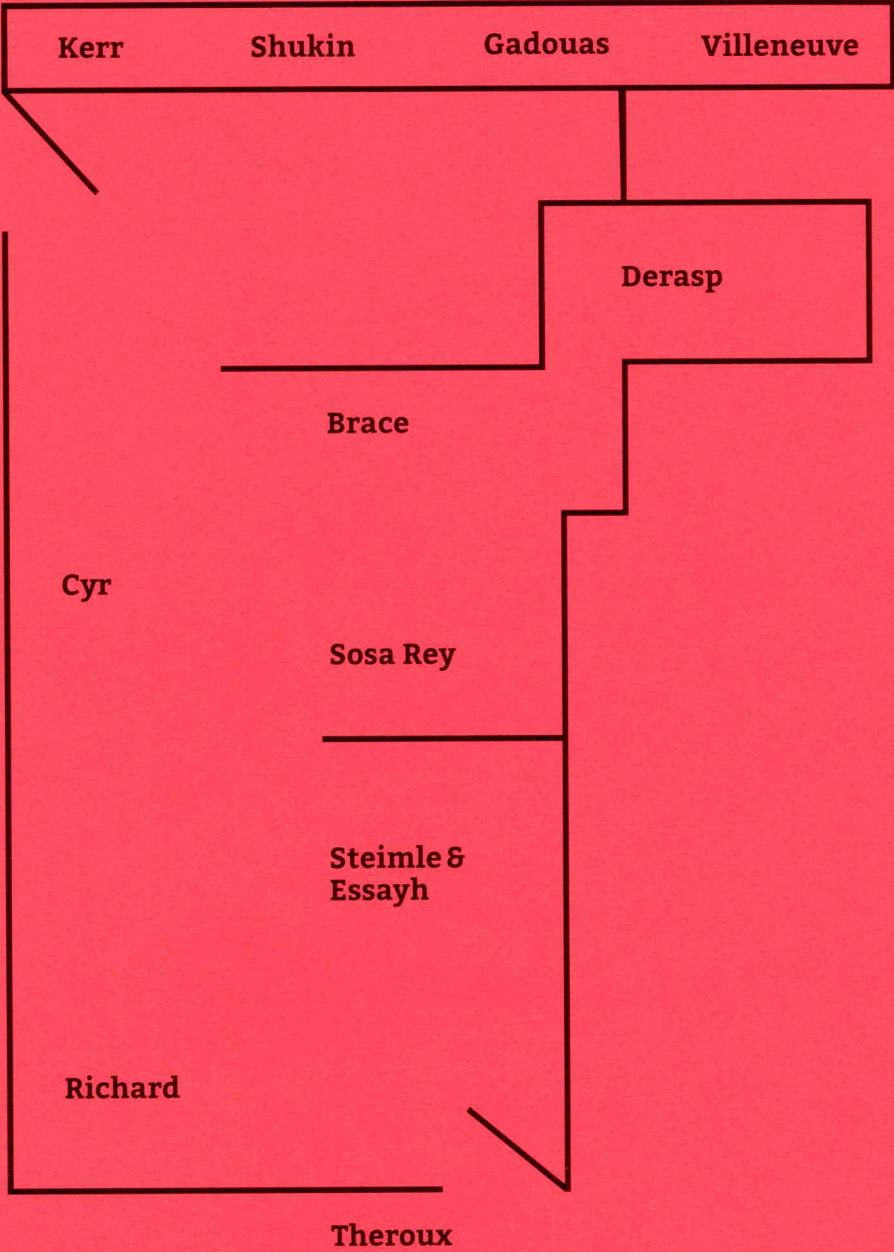
7	Brace
11	Cyr
15	Derasp
19	Gadouas
23	Kerr
29	Richard
33	Shukin
37	Sosa Rey
41	Steimle &
41	Essayh
45	Theroux
49	Villeneuve

**Stephen
Jérémie
Jacinthe
Fannie
Coey
Terrance
John
Luisina
Annika
Rihab
Jonathan
Julie**

**Brace
Cyr
Derasp
Gadouas
Kerr
Richard
Shukin
Sosa Rey
Steimle &
Essayh
Theroux
Villeneuve**

Galerie FOFA Gallery

Floor Plan
Plan d'exposition



Artists Artistes

EN Stephen Brace is edging towards the completion of his BFA in photography (with a minor in English literature) at Concordia University. Originating from a coastal community in rural Newfoundland, the rugged landscape has become significant to his work, which is primarily motivated by issues of cultural and queer identity in these spaces.

FR Titulaire d'une mineure en littérature anglaise, **Stephen Brace** poursuit à l'Université Concordia un baccalauréat des beaux-arts en photographie. Né dans une communauté paysanne du littoral terre-neuvien, il en reproduit l'âpre nature dans ses créations. Au demeurant, les enjeux identitaires culturels et allosexuels qui se posent dans ces parages l'influencent vivement.

EN Jérémie Cyr was born in a small post-hippie village called Prévost, QC. He now lives and works in Montreal where he is pursuing his BFA at Concordia University. Formerly a trapeze performer, the young hyperactive man switched to visual arts in order to develop a more experimental practice. Mainly working with sculpture, drawing and installation, Cyr builds environments and objects devoted to performative actions.

FR Né dans un petit village québécois « post-hippie » connu sous le nom de Prévost, **Jérémie Cyr** vit et travaille aujourd'hui à Montréal. Plus exactement, il étudie au baccalauréat des beaux-arts à l'Université Concordia. D'abord trapéziste, l'hyperactif jeune homme est passé aux arts visuels dans le dessin de s'adonner à une pratique plus expérimentale. Préconisant surtout la sculpture, l'installation et le dessin, Cyr crée des environnements et des objets axés sur l'intervention performative.

EN Jacinthe Derasp is currently completing her undergraduate studies in Visual Arts at Concordia. Her practice merges sculpture, installation art, printing media and drawing together. She is also concerned with the ambiguous nature of perception, as well as material investigation and spatial exploration.

FR **Jacinthe Derasp** complète présentement son baccalauréat en arts visuels à l'Université Concordia. Sa pratique se situe entre les frontières de la sculpture, de l'installation, des médias d'impression et du dessin. Elle s'intéresse à l'ambiguïté des perceptions, à l'exploration de la matérialité et à la construction d'espace.

EN Fannie Gadouas is an interdisciplinary artist working with the mediums of photography, fibre art and performance art. Her work explores issues pertaining to feminine identity and experience. In 2015, Gadouas attended the FAC residency on Toronto Island, expanding her feminist perspective and collaborative practice. Additionally, Gadouas's work has been featured in *Yiara Magazine*, *The Dionysus Experiment* and various exhibitions. She is currently completing her BFA at Concordia University, where she is working as Exhibition Coordinator for the 2016 Art Matters Festival.

FR Créatrice interdisciplinaire, **Fannie Gadouas** privilégie les moyens d'expression suivants : photographie, art textile et art performatif. Dans son œuvre, elle analyse divers enjeux liés à l'identité et à l'expérience féminines. En 2015, elle se rend dans les îles de Toronto et participe à une résidence artistique marrainée par la *Feminist Art Conference* (« colloque sur l'art féministe »). Elle a alors l'occasion d'expérimenter plus avant la pratique collaborative et d'élargir sa perspective féministe. Montré dans le cadre de la *Dionysus Experiment* (expérience Dionysos) et d'expos variés, son travail par ailleurs fait les pages du *Yiara Magazine*.

Étudiante au baccalauréat des beaux-arts à l'Université Concordia, Gadouas occupe parallèlement le poste de coordonnatrice des expositions du festival *Art Matters* 2016.

EN Coey Kerr's practice explores the tenacity with which photography has embedded itself into the many facets of contemporary consciousness and is specifically interested in the proliferation of image production where photographs expand beyond their pictorial form. Working with a mix of appropriated images, analogue dark room techniques and studio photography, Kerr's work considers the structure of image production and its contribution to how we understand. Kerr studied photography in Montreal at Concordia University and is currently based in Toronto.

FR La pratique de **Coey Kerr** s'oriente vers cette ténacité avec laquelle la photographie s'ancre dans les nombreuses facettes de la sensibilité contemporaine. L'artiste examine plus particulièrement la prolifération de ces produits de l'image où la photo transcende sa forme picturale. Combinant images idoine, techniques analogiques en chambre noire et photographie en studio, son œuvre scrute la structure de la production imagière et son influence sur notre perception. Maintenant Torontoise, Kerr a séjourné à Montréal le temps d'étudier le huitième art à l'Université Concordia.

EN Terrance Richard is a 22-year-old fine arts student who lives and works in Montreal, Canada. His practice investigates the capacity of specific-use sites to affect human social interaction. To unpack this concept, his static and performance-based pieces frequently explore societal and corporeal conventions as they relate to professional sports.

FR Cumulant 22 ans d'existence, **Terrance Richard** étudie les beaux-arts à Montréal. Dans le cadre de sa pratique, il examine la propriété des sites à utilisation particulière à influencer sur l'interaction sociale de l'homme. Poussant plus loin ce concept, ses œuvres – statiques ou performatives explorent fréquemment les conventions liées à la chose corporelle et à la dynamique sociale, et ce, dans l'optique de leur rapport avec le sport professionnel.

EN John Shukin is 22 years old and studies design, art and philosophy. He walks, he reads, he thinks and he makes what seems right and feels good. Inspiration arises out of people, back alleys and dinner parties. John also likes animal trails and the way trees and ferns and mushrooms grow together, and wonders if we could ever live like that.

FR Âgé de 22 ans, **John Shukin** étudie le design, l'art et la philosophie. Il se promène, il lit, il réfléchit, il fait ce qu'il croit bien et lui procure du plaisir. Il trouve son inspiration chez autrui comme dans une ruelle ou un souper festif. Il est fasciné par les sentiers animaliers et la pousse en commun d'arbres, de fougères et de champignons. Ce qui l'amène d'ailleurs à se poser la question suivante : saurons-nous un jour faire de même ?

EN Born in Argentina, **Luisina Sosa Rey** lives and works in Montreal. Through painting, installation and diverse infiltrations of reality, her work is a means to implement experiences that regenerate the intimate and sensible attention we have towards the world around us. Her formal and aesthetic approach recently started to find echoes in conceptual art and romantic conceptualism.

FR Née en Argentine, **Luisina Sosa-Rey** vit et travaille à Montréal. À travers la peinture, l'installation et diverses infiltrations du réel, son travail est un moyen de mettre en place des situations d'expérience qui renouvellent l'attention intime et sensible que nous portons au monde qui nous entoure. Son approche esthétique et formelle a récemment commencé à trouver écho dans l'art conceptuel et le conceptualisme romantique.

EN Rihab Essayh and Annika Steimle brought together by their common interest in drawing, have worked collectively in both art making and curation. Rihab Essayh and Annika Steimle both now living and working in the greater area of Montréal where they attend University were born abroad. Rihab comes from Casablanca, Morocco and Annika, although born in Switzerland, spent her childhood in Germany.

FR **Rihab Essayh et Annika Steimle**, malgré leur intérêt commun pour le dessin, possèdent tous deux une pratique principalement interdisciplinaire. Elles aiment travailler collectivement, non seulement dans leur création artistique, mais aussi dans les projets de commissariat qu'elles ont entrepris. Rihab est née au Maroc et Annika est originaire de Suisse et d'Allemagne, mais tous deux vivent dans la région de Montréal où elles vont bientôt conclure leur baccalauréat en Arts Plastiques à l'Université Concordia.

EN Born in Montérégie, **Jonathan Theroux** recently graduated from the Visual Arts program at Concordia, specializing in painting and drawing. His research focuses on the material nature of installation and the vocabulary of sculpture. He has taken part in many student group exhibitions. Jonathan is a newly admitted MFA student at the University of Ottawa.

FR Originaire de la Montérégie, **Jonathan Theroux** complète sa formation en arts visuels avec une concentration en peinture et dessin. Sa recherche matérialise graduellement le vocabulaire de l'installation et de la sculpture. Il a participé à diverses expositions étudiantes. Il amorce présentement ses études supérieures en beaux-arts à l'Université d'Ottawa.

EN Having lived near the Saint-Bruno-de-Montarville Mountain, **Julie Villeneuve** has always been interested in an exclusive relationship with nature, her main source of inspiration. In 2010, she completed her fine arts studies at Cégep du Vieux-Montréal. Currently in her fourth year at Concordia University, she recently discovered ceramics and hopes to eventually pursue this at a Masters level.

FR Habitant près de la montagne, à Saint-Bruno-de-Montarville, **Julie Villeneuve** a toujours entretenue une relation privilégiée avec la nature, sa principale source d'inspiration. Julie a obtenue son diplôme d'étude collégiale en Beaux-Arts du Cégep du Vieux-Montréal en 2010. Elle est présentement à sa quatrième année au baccalauréat en Studio Arts à l'université Concordia où elle a découvert la céramique. Dans un futur prochain, elle souhaite compléter une Maîtrise en céramique.

Graphic Designers Designers graphiques

EN **Marie-Élaine Grant, Marie-Pier Larose and Julie Tremblay** are each pursuing a BFA in design at Concordia University. They respectively completed a college degree in graphic design at Cégep Marie-Victorin, at Cégep du Vieux-Montréal and at Cégep de Sainte-Foy.

FR **Marie-Élaine Grant, Marie-Pier Larose and Julie Tremblay** sont étudiantes au baccalauréat des beaux-arts en design à l'université Concordia. Elles ont également respectivement complétées une technique en Graphisme au Cégep Marie-Victorin, Cégep du Vieux-Montréal et au Cégep de Sainte-Foy.

This publication was realized in conjunction with the annual undergraduate student exhibition presented by the FOFA Gallery of Concordia University. *The Echo Game* received financial support from the Fine Arts Student Alliance (FASA), and from the university's Faculty of Fine Arts.

The Echo Game

Undergraduate Student Exhibition 2016
January 11–February 19, 2016

Cet ouvrage à été réalisé dans le cadre de l'exposition annuelle des étudiants de premier cycle telle que présentée à la Galerie FOFA de l'Université Concordia. *The Echo Game* a reçu un soutien financier de la *Fine Arts Student Alliance* (FASA), et de la Faculté des beaux-arts de l'université.

Le jeu d'écho

Exposition 2016 des étudiants de premier cycle
11 janvier - 9 février 2016



Stephen Brace

Islands

Text *Texte*
Kimberly Glassman

EN In his series *Islands* Stephen Brace explores identity and geography, envisioning landscape photography as an extension of the self. Born and raised in Newfoundland, Brace recalls feeling displaced and disconnected from his roots after moving to Montreal. This sense of deracination sparked his artistic interest in reclaiming identity by reimagining large-scale landscape photography as portraiture. Concealed in some of Brace's photographs are barely visible nude figures. Brace explains that, "the portrayal of the human figure in rural landscapes is intended to explore how geography is significant to identity – where portraits and landscapes are synonymous."

Brace brings a deep stillness to his photographs. One can easily drift over their delicate features, diaphanous colours and misty blurred lines, nearly missing the semi-camouflaged nude figures. The series deviates from conventional landscape photography, as Brace sought to treat cliffs and trees as he would the features of faces or bodies in portraiture. His meditative scenes allow for self-reflection and release the observer from controlled interpretations. We are instead presented with abstractions – a notion of identity instead of a particular person, a feeling instead of a name. This invites multiple viewpoints on the concept of identity.

EN Inspired by Romantic painters, Brace succeeds in bringing us closer to nature physically and emotionally. His works recall Caspar David Friedrich's well-known self-reflective painting, *Wanderer Above the Sea of Fog* (1818). Art historian Jon Lewis Gaddis explains that Friedrich's work "suggests at once mastery over a landscape and the insignificance of the individual within it" – a description that could also encompass Brace's intentions¹. Both *Wanderer* and Brace's series represent the faceless and the nameless. However, Brace also elevates his figures above the landscape, and in turn, portraiture subsumes landscape.

There is also an interesting contrast between the medium of photography – a mechanical art form – and the malleability of identity. Brace undermines the realistic and replicative qualities of the photograph by foregrounding the corporeal, which prompts an emotional response. These large photographs are as imposing in their dimensions as they are intense in their subject matter. Upon approaching *Islands*, the observer becomes fully immersed in the works, merging with the landscape. Stripped of context, they too begin to feel displaced. Thus, Brace fabricates an experience of displacement through the manipulation of scale.

Juan Mirò readily comes to mind when pondering Brace's works. Exiled from his native Catalonia, Mirò turned to art in order to express his profound sense of estrangement. In *Still Life with Old Shoe* (1937), Mirò transforms a still life into a self-reflexive piece on identity, just as Brace combines portraiture with landscape. Both artists explore the vulnerability of displacement, and the confusion and introspection that come hand-in-hand with new surroundings.

Everything we experience becomes an intrinsic part of us. When we leave a place we have previously inhabited we leave an essential part of us behind. Brace has boldly expressed this sense of phantom limb syndrome through his photographic prints, wherein identity is acutely reflected by the world around us.

FR Stephen Brace considère

la photographie de paysages comme un prolongement du moi. Ainsi, dans la série *Islands* (« îles »), il explore les concepts de l'identité et de la géographie. Terre-neuvien de naissance, il devient Montréalais d'adoption. Toutefois, après son déménagement, il se fait l'effet d'un déplacé, il a l'impression d'être coupé de ses racines. Ce sentiment d'exil éveille chez lui un intérêt artistique pour la revendication identitaire et l'amène à réinventer, dans la manière de la portraiture, la photographie de paysages grand format. Par exemple, des personnages nus, à peine visibles, se dissimulent parfois dans ses œuvres. Le photographe s'explique : « En représentant une silhouette humaine sur fond de contrée rurale, je cherche à déterminer l'importance que revêt la géographie pour l'identité – portrait et paysage constituant alors des notions synonymes. »

Un calme profond se dégage de ces clichés à la beauté délicate, aux nuances diaphanes et aux traits flous. Le regardeur s'y perd facilement et risque de ne pas remarquer les nus qui s'y camouflent. Rompant avec les conventions de la photographie de paysages, Brace traite falaises et arbres comme s'il s'agissait des caractéristiques d'un visage ou d'un corps portraiture. Favorisant l'autoréflexion, les scènes contemplatives épargnent au regardeur toute interprétation de commande. Mis en présence d'une abstraction, il est invité à percevoir la dimension identitaire plutôt que l'être individuel, le sentiment plutôt que l'énoncé. Du reste, la notion d'identité donne lieu à de nombreux points de vue.

Inspiré par les peintres romantiques, le photographe paysagiste nous rapproche de la nature aussi bien physiquement qu'émotivement. Ses œuvres évoquent *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, le célèbre tableau empreint d'intériorité qu'a réalisé Caspar David Friedrich en 1818. Selon l'historien de l'art Jon Lewis Gaddis, cette toile « évoque la domination de l'homme sur le paysage, mais en même temps son insignifiance au cœur de celui-ci ».

Note

1. John Lewis Gaddis, *The Landscape of History: How Historians Map the Past* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 1.

Cette description peut aussi s'appliquer aux aspirations de Brace. En effet, tant la peinture de Friedrich que les composants de la présente série photo incarnent l'anonymat et l'inconnu. En revanche, comme le chasseur d'images place ses personnages au-dessus du panorama, la portraiture subsume le paysage.

Ici, l'aspect mécanique du huitième art et le caractère adaptable de la notion d'identité offrent un contraste intéressant. Bousculant la tradition de réalisme et de duplication que l'on attribue à la photo, l'artiste place le corporel à l'avant-plan – et provoque dès lors une réaction émotive. Ses clichés à grande échelle en imposent autant par leurs dimensions que par leur intense portée. Au premier regard, le spectateur s'immerge entièrement dans les œuvres de *Islands*, tant et si bien qu'il se fond dans le paysage. Privé de contexte, il commence lui aussi à se sentir déplacé. Faisant dans la démesure, le photographe crée du coup une expérience de migration.

À ce propos, le nom de Juan Mirò vient aussitôt à l'esprit du regardeur. Exilé de sa Catalogne natale, Mirò se tourne vers l'art afin d'exprimer son sentiment profond d'éloignement. Dans *Nature morte au vieux soulier* (1937), il transforme le genre en œuvre introspective sur l'identité. En associant portrait et paysage, Brace emprunte un parcours similaire. Effectivement, les deux créateurs se penchent sur l'état de vulnérabilité de l'exilé ainsi que sur la confusion et le questionnement qui accompagnent inévitablement l'apprentissage d'un nouvel environnement.

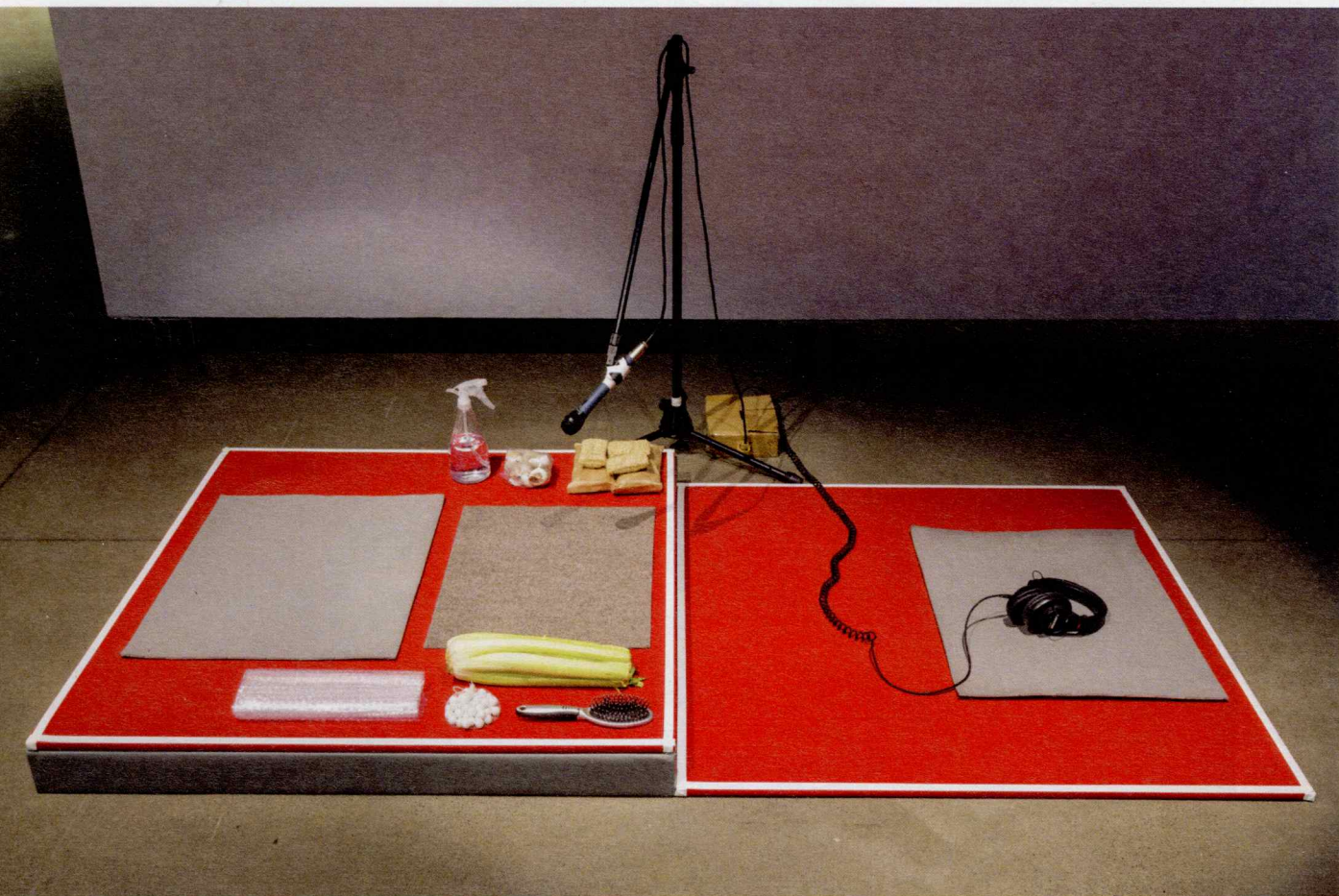
Toute expérience devient une partie intrinsèque de chaque individu. Quitter pour de bon un lieu familier, c'est par le fait même y laisser une part essentielle de soi. Jouant d'audace, Stephen Brace exprime dans ses épreuves photographiques un sentiment qui s'apparente à l'hallucination du membre fantôme. *Ipso facto*, dans son œuvre, le monde ambiant reflète intensément l'espace identitaire.

1, 2 Islands series

Stephen Brace
Photograph
Photographie
35" x 40", 2014

Photo: courtesy of artist
Photo: courtoisie de l'artiste





Jérémie Cyr

The Sound Station

Text *Texte*
Hannah van der Est

EN **What do you hear? Right now,** in this moment. Perhaps you can hear the sound of your breath or your fingers running across the pages of this catalogue. Perhaps you hear background noises of wind and people murmuring, or the gentle hum of electricity. Maybe you can even hear your voice in your head as you read this text.

While engaging in activities that privilege the visual, such as reading or visiting an art gallery, it is often easy to forget that

such sounds profoundly affect experience. Jérémie Cyr's sometimes-performative installation *The Sound Station* draws attention to a full range of sensory capabilities, particularly hearing, and thus challenges the presumed sonic neutrality of a gallery space. At the same time, *The Sound Station* embraces the understood stillness of the gallery to create an environment of meditation and reflection.

EN Fundamentally, Cyr's installation is a materialization of YouTube videos made to induce autonomous sensory meridian response (ASMR). The term ASMR, coined only as recently as 2010, refers to pleasurable tingling sensations felt by some people in response to various auditory, olfactory or tactile stimuli². The videos on YouTube, some of which garner millions of views, typically feature a performer or "ASMRtist" who soothingly whispers into a microphone and then uses everyday objects to create noises that trigger a relaxing physical response in the viewer.

In the gallery, Cyr has constructed a space inspired by these videos. On red vinyl he has laid out a microphone, headphones and everyday objects that have been known to trigger "the tingles", such as celery or a hairbrush. Visitors to the gallery can book sessions with Cyr, who then interprets the role of the ASMRtist for roughly ten minutes, during which he uses the objects to create soothing sounds for the viewer.

By re-enacting these videos, Cyr critically, and somewhat playfully, considers the phenomenon of ASMR. *The Sound Station* is a physical manifestation of something that only exists in cyberspace and, as such, contemplates ASMR's perhaps inextricable relationship to the Internet. The installation also considers the intimacy associated with such videos. ASMRtists most often record their videos in their own homes, speak directly to the viewer and look directly into the camera. Equally, viewers watch in privacy. The result is a very personal and intimate interaction. *The Sound Station* brings performer and viewer together in a public space. While participants experience direct interaction and physical closeness, the intimacy of the private space – which is perhaps essential to the ASMR relaxation technique – is completely lost.

The Sound Station prompts viewers to consider sound through and in relation to the other senses. In the absence of the performer, viewers must consider sound through visual cues, re-imagining everyday

objects through the sounds they have the potential to create. When the performer is present, the installation allows viewers to experience the tactility of sound. Cyr's *The Sound Station* combines ASMR and art gallery tropes, yielding an unusual audio-visual feast.

FR Qu'entendez-vous? Là, maintenant.

Percevez-vous le son de votre respiration ou celui de vos doigts feuilletant le présent catalogue? Distinguez-vous quelque bruit de fond – le vent, les gens qui murmurent, le ronron de l'électricité...? Ou captez-vous dans votre tête l'écho de votre voix tandis que vous lisez ce texte?

Lorsque nous effectuons une activité qui privilégie la perception visuelle, par exemple lire ou visiter une galerie d'art, nous oublions souvent que les sons ambiants influent profondément sur notre expérience. Installation « parfois performative » signée Jérémie Cyr, *The Sound Station* (« la station audio ») cible la gamme complète de nos capacités sensorielles, l'ouïe tout particulièrement. D'entrée de jeu, l'œuvre défie la neutralité acoustique présumée de la galerie. Parallèlement, elle intègre le calme intrinsèque de l'espace muséal et crée dès lors un environnement propice à la méditation et à la réflexion.

Matérialisation de vidéos diffusées sur YouTube, l'installation de Cyr appelle une réponse autonome sensorielle méridienne (ASMR). Adopté en 2010, ce néologisme désigne les agréables picotements que déclenchent chez certains des stimuli auditifs, olfactifs ou tactiles². Parfois vues par des millions d'internautes, ces vidéos montrent habituellement un performeur, un « créateur de RASM » : l'artiste murmure dans un microphone, puis se sert d'objets du quotidien afin de produire des bruits qui induiront chez le spectateur un état de relaxation physique.

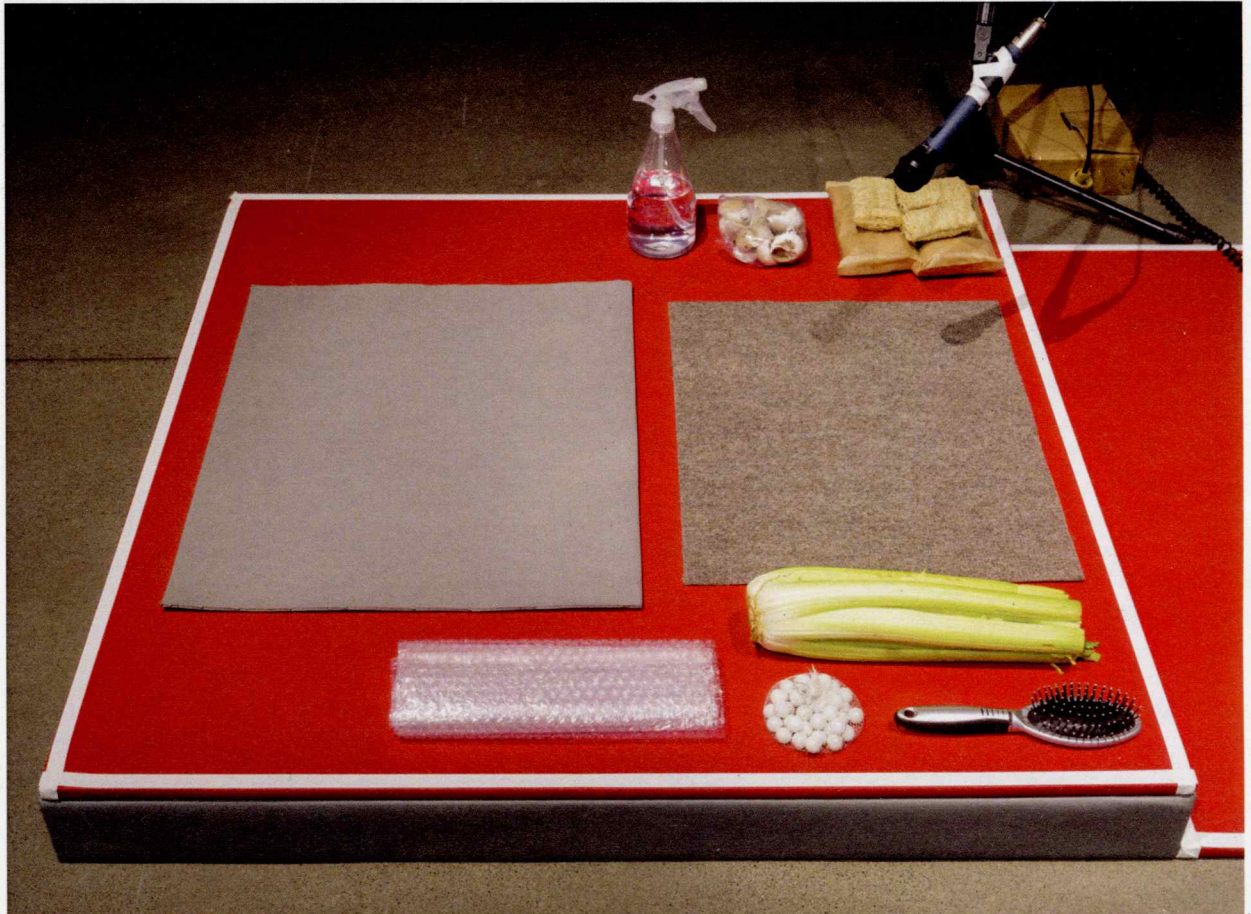
Note

2. Caitlin Gibson, "A whisper, then tingles, then 87 million YouTube views: Meet the star of ASMR," Washington Post, December 15, 2014.

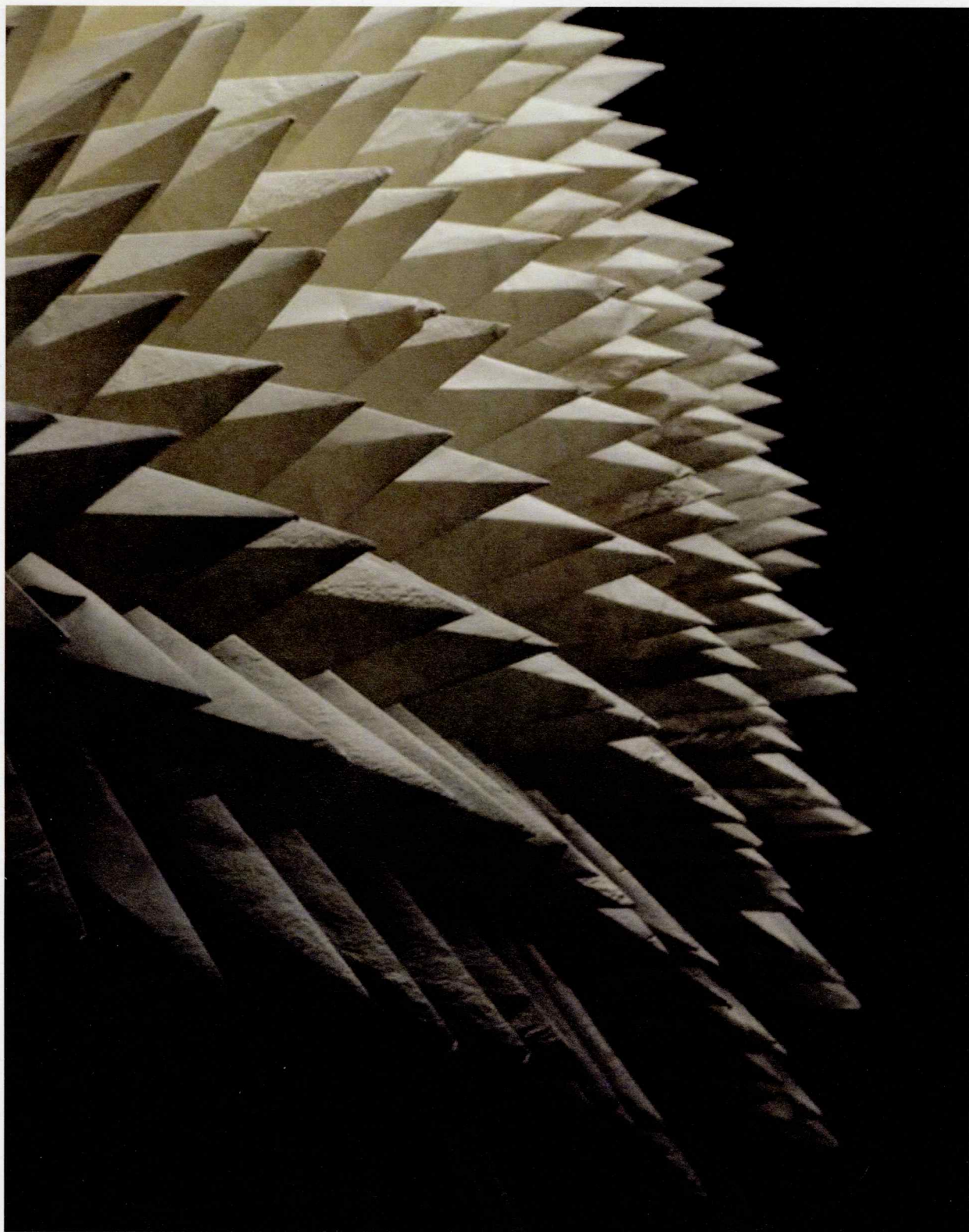
Jérémie Cyr a conçu, au cœur de la galerie, un espace inspiré par de telles vidéos. Sur fond de vinyle rouge s'étalent un microphone, un casque d'écoute de même que des choses banales – notamment un pied de céleri et une brosse à cheveux – reconnues toutefois pour engendrer des « picotements ». Le visiteur peut prendre rendez-vous avec l'artiste et assister à une séance d'une dizaine de minutes pendant laquelle ce dernier joue les créateurs de RASM et utilise divers objets pour moduler des sons apaisants.

Dans sa réinterprétation des vidéos, Cyr observe la RASM d'un point de vue non seulement critique, mais aussi ludique. Épiphanie concrète d'un phénomène propre au cyberspace, *The Sound Station* considère la relation possiblement inextricable qu'entretient la RASM avec Internet. L'installation explore aussi l'ambiance intime que dégagent les vidéos. La plupart du temps, le créateur de RASM enregistre sa vidéo depuis son domicile même ; il s'adresse directement au spectateur et regarde droit dans l'œil de la caméra. De son côté, l'internaute visionne l'œuvre en privé. Il en résulte une interaction de personne à personne des plus intimes. *The Sound Station* entraîne de concert performeur et spectateur dans l'espace public. Bien que les participants interagissent directement et partagent une proximité physique, la notion d'intimité conférée à l'espace privé – élément peut-être essentiel à la technique de relaxation que propose la RASM – se trouve ici complètement évacuée.

The Sound Station incite le spectateur à envisager le son au moyen de ses autres sens et en corrélation avec eux. En l'absence du performeur, le visiteur analyse le bruit à partir de repères visuels et réimagine les objets du quotidien selon les sons qu'ils peuvent produire. En sa présence, l'installation permet au spectateur d'expérimenter l'aspect tactile du son. Associant les tropes de la RASM et de la galerie d'art, l'œuvre donne en somme lieu à une célébration audiovisuelle pour le moins inusitée.



1 *The Sound Station*
 2 *The Sound Station* (detail détail)
 Jérémie Cyr
 Mixed media installation
Installation à technique mixte
 Variable dimensions, 2014
Dimensions variables, 2014
 Photo: Guy L'Heureux



Jacinthe Derasp

HERMES

Text *Texte*

Marnie Guglielmi-Vitullo

EN It starts with the serene sound of crackling paper and slow, sensual movement. As the video progresses, the crackling grows louder and faster, almost frantic. The mysterious entity onscreen begins to move a little quicker. The camera angle changes and the viewer is no longer observing the form's concave underside, but is now confronted by its spiky exterior as it

shakes and quivers with every new move. Its movement intensifies, as if it has a life of its own. The form begins to bend and recoil into itself, revealing both a jagged exterior and a uniform underbelly. This is Jacinthe Derasp's *HERMES*.

EN The architectural organism that moves across the screen is a handmade paper sculpture, crafted by Derasp. Starting from scratch, the artist produced her own paper from Abaca fibre, then cut and folded hundreds of square pieces of paper according to precise measurements. Abaca fibre has unique properties, which allowed Derasp to create a paper thin enough to maintain various creases and folds, but strong enough to endure the wear and tear of continuous movement. Finally, the paper pieces were assembled and glued together to form the structure featured in this video. The way that the sculpture contorts effortlessly within its environs belies the long hours devoted to its creation. It opens itself up freely, taking as much space as it needs to unfold itself comfortably. HERMES moves confidently through the darkness, occasionally revealing itself in slivers of light; it is not apparent how delicate this being really is.

This paper sculpture is destined to frailty; its life is fleeting. However, by filming HERMES flex and move through space, Derasp lends an onscreen immortality to her structure. Through film, HERMES transcends the inevitable deterioration of its paper-made counterpart. The video installation plays on a loop, binding the structure to a dance that it will repeat forever, an echo of repetition. This mirrors the process of constructing the sculpture. Cut, fold and glue – a repetitive process with no definite end in sight.

Much like the Greek god from which this structure borrows its name, HERMES represents mobility. As HERMES effortlessly dances through darkness and light, it is Derasp who stands under the structure and initiates movement using her own body. HERMES then translates Derasp's gestures through its own architectural form and we see movement ripple through its long and intricate body, proving that it is a

mobile entity on its own. As the Greek god Hermes was able to move between both mortal and divine realms, Derasp's architectural structure seems to live not only in the current tense, but also within another filmic realm. The film's suggestion of infinite movement and space hypnotizes the viewer.

FR Tout commence par le

crépitement apaisant d'un papier que l'on chiffonne; le mouvement est lent, sensuel. Bientôt, le craquètement se fait plus bruyant; le rythme s'accroît, devient presque effréné. À l'écran, la mystérieuse entité se déplace un peu plus rapidement. L'angle de la caméra change. Le regardeur n'observe plus l'intérieur tout en creux de la forme: il est maintenant confronté à un extérieur hérissé, qui tressaille et s'agite toujours un peu plus. Les convulsions de l'entité s'intensifient, comme si elle avait une vie propre. Elle se courbe et se replie sur elle-même, révélant un verso tourmenté et un recto homogène. Voilà à quoi ressemble HERMES («Hermès»), l'œuvre de Jacinthe Derasp.

Quelle est cette forme architecturale qui se déplace d'un côté à l'autre de l'écran? Il s'agit d'une sculpture en papier fait main. Derasp a réalisé l'une et l'autre. Partant de zéro, elle s'est servie de fibre d'abaca pour concevoir sa propre matière papetière. Mettant à profit les propriétés intrinsèques de l'abaca, elle a fabriqué un papier assez fin pour qu'il conserve ses saillies et ses creux, mais assez costaud pour qu'il résiste à la détérioration que provoquent d'incessants mouvements. De découpages en pliures, elle a créé des centaines de carrés de papier aux mesures bien précises. Assemblant et collant les multiples morceaux, l'artiste

a conçu l'entité que montre la vidéo. Si l'œuvre sculptée semble s'incurver sans effort au sein de son environnement, ne nous y trompons pas: sa délicatesse véritable est sciemment occultée. À vrai dire, cette création a nécessité de longues heures de travail. Sous notre regard, HERMES s'ouvre librement, prend tout l'espace qu'il lui faut pour se déployer *in extenso* et se meut avec assurance dans l'obscurité. À l'occasion, des éclats de lumière l'éclairent sous un jour nouveau.

Sculpture papetière, HERMES est donc marquée par la fragilité: son existence est éphémère. En revanche, filmer ses mouvements et fléchissements dans l'espace lui confère une forme d'immortalité, ne serait-ce que vidéotique. Dès lors, l'œuvre transcende l'inévitable détérioration de son alter ego de papier. Jouée en boucle, la vidéo associe figurativement la structure à une danse infiniment itérative. Cette répétition roulant d'écho en écho reflète le processus créatif: couper, plier et coller – cycle récurrent sans fin déterminée.

À l'instar du dieu grec à qui elle emprunte son nom, HERMES symbolise la mobilité. Si l'œuvre paraît danser aisément dans l'ombre et la lumière, c'est pourtant l'artiste qui prend place sous la structure et en amorce les mouvements depuis son propre corps. Dans sa forme architecturale, HERMES traduit les gestes de Jacinthe Derasp. Nous voyons les ondulations traverser cette longue silhouette finement ouvree, prouvant l'autonomie et la mobilité de l'entité. Selon la mythologie grecque, le dieu Hermès pouvait se déplacer entre le royaume des vivants et celui des morts. Similairement, la structure architecturale conçue par Derasp s'anime non seulement au temps présent, mais également dans le cadre d'un autre univers: la vidéo. À la fin, cette proposition d'espace et de mouvement infinis hypnotise le spectateur.

1, 2 HERMES (détail détail)

Jacinthe Derasp

Video *Vidéo*

4:43 min., 2014

Sound design:

Conception sonore:

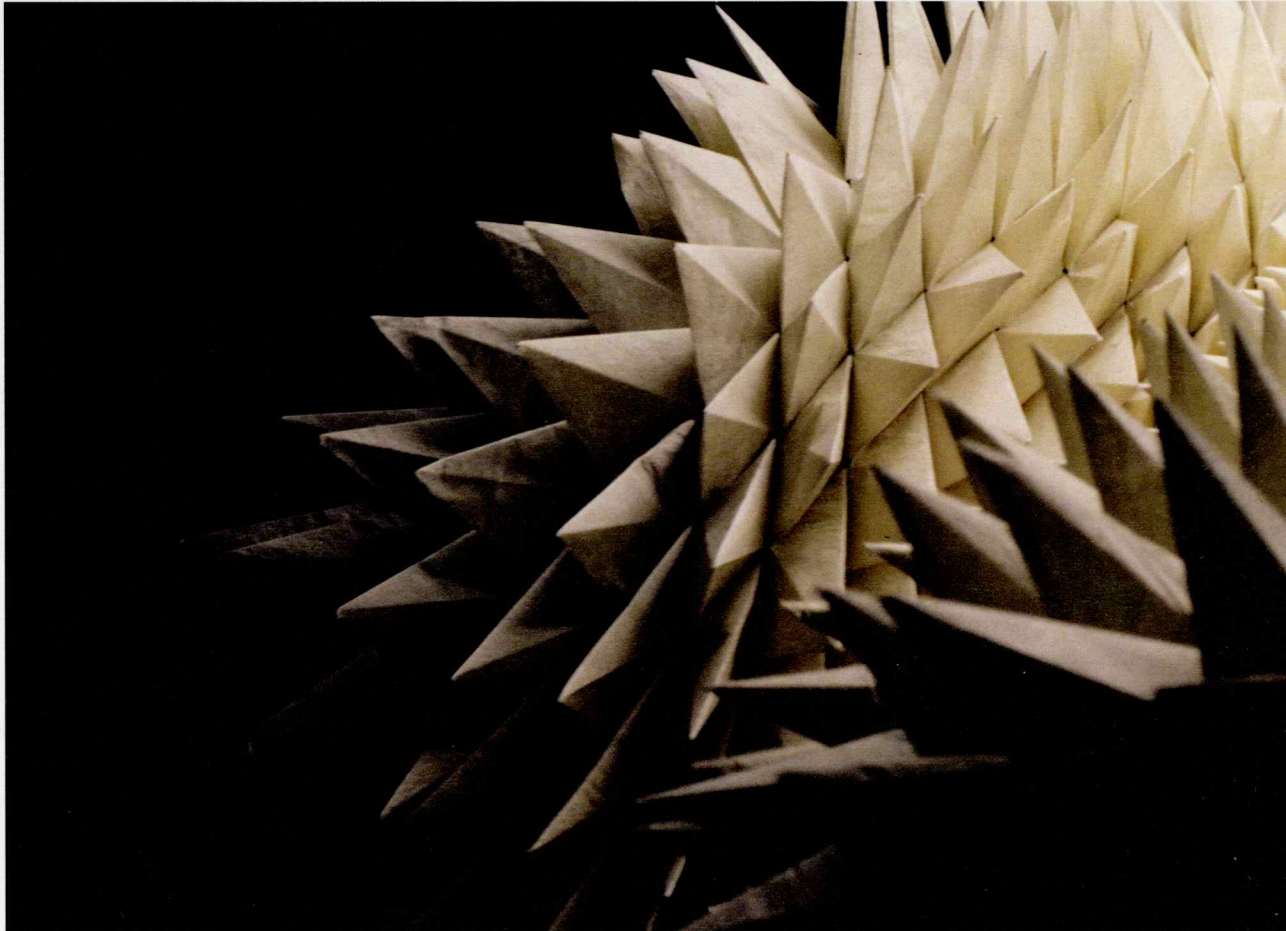
Gabriel Noël-Letendre

Camera *Caméra:*

Simon Allard

Photo: courtesey of artist

Photo: courtoisie de l'artiste



2, 3 *this is not a testament of my love
and devotion (detail detail)*

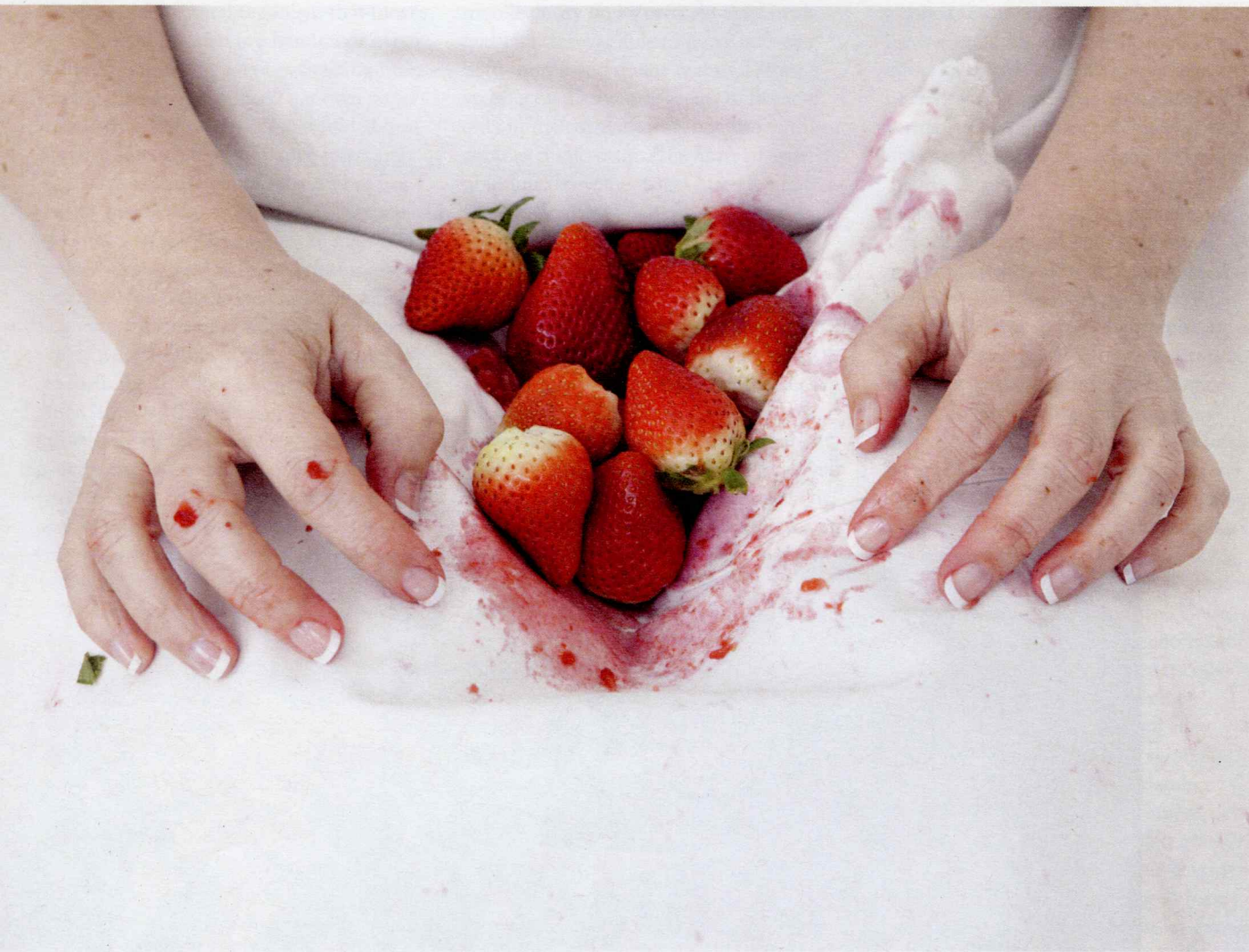
Fannie Gadouas

Video *Video*

6:01 min., 2015

Photo: courtesy of artist

Photo: *courtoisie de l'artiste*



Fannie Gadouas

this is not a testament of my love and devotion

Text *Texte*
Kristina Parker

EN **Fannie Gadouas's film** *this is not a testament of my love and devotion* opens with three generations of women, including the artist herself, meticulously digging the leaves out of strawberries with their fingernails and dropping the trimmed berries to the floor. Whispered counting begins; the three women's voices fade in and out, overlapping, each keeping count to a unique rhythm. This rhythmic count-

ing enhances a sense of the monotony and repetitiveness of their task. As the film progresses, the voices grow louder; crushed strawberries cover the floor and red stains spread across the women's laps and fingers. When the final strawberry is stripped of its leaves, the work is complete. The women stand to reveal their stained aprons and the fruits of their labour, which are left strewn across the white floor.

EN The bright, sterile space in which the women work neutralizes the situation. Domestic tasks seem out of place in this formal white cube environment. The strawberries are vibrant against the bleached floor, and the women's bright floral dresses stand in stark contrast to the pristine whiteness of their aprons. The style of their dresses recreates a pastoral aesthetic, which is again contrasted by the artificiality of the women's neatly manicured nails and the plump, unblemished berries.

Rooted in memories of the women of her family paring strawberries for hours in preparation for jam-making at her family cottage outside of Mont Laurier, Gadouas's film echoes the rituals of many rural Canadian families. In Nova Scotia, my own grandmother would routinely clean and prepare strawberries for a dessert of strawberry shortcake at both lunch and dinner for my grandfather and farm workers. Gadouas's interest in gendered identity and women's labour also recalls maritime artist Mary Pratt, whose still lifes of jam jars celebrate the value of domestic work. The kinship between mother, daughter and grandmother in the film imbues it with a sense of familiarity. Each woman brings a piece of herself to the work, through the sound of her voice and the distinctiveness of her gestures.

Gadouas's work reveals her expertise in both fibres and photography. The dresses in the video were sewn by the artist and the finely embroidered aprons made in collaboration with her mother and grandmother. Like paring strawberries, embroidering the aprons would have been slow, intricate work. By ending the film with vivid stains across the aprons and the berries abandoned on the floor, Gadouas presents what she describes as "a series of useless tasks, culminating in nothing." This sentiment addresses the way that much of women's labour, particularly domestic labour, remains invisible

today. The video's title also criticizes the sentimentalization of women's work, which devalues it through ties to emotional or intrinsic duty. Combining generational knowledge and manual labour, Gadouas re-envision the value of women's work.

FR Court-métrage de Fannie Gadouas,

this is not a testament of my love and devotion (« ceci n'est pas un témoignage de mon amour et de mon dévouement ») s'ouvre sur trois femmes, dont la vidéaste, appartenant à des générations différentes. De leurs ongles, elles effeuillent méticuleusement des fraises. Qu'elles laissent ensuite rouler sur le sol. Murmurant, elles commencent à compter. Leurs voix montent, s'assourdissent, se superposent. Chacune énumère les chiffres selon un rythme qui lui est propre. Ce comptage cadencé renforce l'impression de monotonie, de répétitivité, associée à leur tâche. Le film se poursuit. Les voix s'enflent. Des fruits écrasés parsèment le sol et des taches rouges, les genoux et les doigts des protagonistes. L'ultime fraise est dépouillée de ses feuilles : le travail est terminé. Les dames se lèvent, révélant leurs tabliers maculés... et les fruits de leur labeur qui jonchent le parquet laiteux.

Espace étincelant et aseptisé, la salle blanche où s'activent ces femmes désamorce la situation. Leur tâche domestique semble pour le moins incongrue dans cet environnement formel. Les fraises jettent des éclats vermeils sur le sol blanchi, tandis que les robes fleuries, vivement colorées, des personnages forment un contraste frappant avec la blancheur immaculée de leurs tabliers. Par leur aspect vieillot, ces tenues recréent une esthétique pastorale, mais ici encore, elles tranchent avec les ongles soigneusement manucurés et les fruits charnus sans tavelures.

Le court-métrage de Gadouas fait écho aux coutumes culinaires de nombreux foyers ruraux canadiens. Pour tout dire, il émane d'un souvenir : au chalet familial, à la sortie de Mont Laurier, les femmes

de sa famille paraient des fraises des heures durant, puis cuisinaient des confitures. Cela me rappelle d'ailleurs ma propre grand-mère, qui vivait en Nouvelle-Écosse : elle nettoyait et coupait des fraises pour le dessert – un « *shortcake* » – qu'elle servait systématiquement, au dîner ainsi qu'au souper, à mon grand-père et aux ouvriers agricoles. L'intérêt que manifeste la vidéaste pour l'identité genrée et le travail féminin se retrouve également chez Mary Pratt, peintre des maritimes, dont les natures mortes aux pots de confiture font valoir l'importance des tâches domestiques. Les affinités entre mère, fille et grand-mère insufflent au film un sentiment de familiarité. Par la sonorité de leurs voix, par l'individualité de leurs gestes, elles mettent une partie d'elles-mêmes dans leur ouvrage.

La vidéo témoigne du savoir-faire de l'artiste non seulement comme photographe, mais aussi comme créatrice de mode. De fait, Gadouas a cousu elle-même les robes qui habillent ses personnages. En outre, aidée de sa mère et de sa grand-mère, elle a confectionné les tabliers finement ouvrés qu'elles portent toutes trois. À l'instar du parage des fraises, la broderie des tabliers constitue un long et délicat labeur. Le court-métrage se termine par des images de taches vermeilles sur les tabliers et de fruits abandonnés sur le sol. Pour la vidéaste, cette fin illustre « une succession de tâches inutiles qui, tout compte fait, ne mènent à rien ». Cette perception traduit l'« invisibilité » qui, encore de nos jours, afflige bien souvent le travail des femmes et plus particulièrement les corvées domestiques. D'ailleurs, le titre de l'œuvre critique la sentimentalité excessive associée à de telles occupations : en les liant à un devoir affectif ou à une mission intrinsèque, elle les déprécie. Célébrant le savoir générationnel et l'ouvrage manuel, Gadouas réaffirme la valeur du travail des femmes.



2



3



1



2



3



4



5

Coey Kerr

The Masterfiles and Other Photographs

Text *Texte*

Daniel Santiago Sáenz

EN **Sharp simplicity and high**

contrast – these words best describe Coey Kerr's series of silver gelatin prints *The Masterfiles and Other Photographs*. A number of objects and human figures – including a swimmer, an airplane, the planet Earth, a plant, chairs and an AK-47 – are flattened against an unexposed, white background. The artist uses and manipulates close cuts of stock photography, borrowing and re-contextualizing online

images. This creative process speaks to the versatile nature of photography, especially stock photography, and foregrounds the way that the artist can transmute utilitarian or commercial images. Because Kerr makes extensive edits to her found photographs – including dodging, burning and selective exposure – her work partakes in a game of contradictions; it is situated at the crossroads of mass-produced stock photography and hours of detailed work in the darkroom.

EN This tension between art and industrialization is reminiscent of a passage from Susan Sontag's *On Photography*, wherein she argues that early photographic practice had no social use: "It was only with its industrialization that photography came into its own as art. As industrialization provided social uses for the operations of the photographer, so the reaction against these uses reinforced the self-consciousness of photography-as-art."³ Through the use of stock images and dark-room manipulation, Kerr challenges the dichotomy between photography-as-art and the commercial, non-artistic uses of photography.

The Masterfiles and Other Photographs emphasizes the fracturing of subjective interpretations involved in taking, appropriating and viewing photographs. This begins with the stock photographer who chooses to shoot a particular subject in a specific way. Then comes Kerr's manipulation and mediation of the images. By close-cutting and selecting specific subjects from these stock photographs, Kerr is choosing what she believes is meaningful and necessary for her work and her understanding of the original image. Finally, the viewer receives and interprets the images. Kerr has deliberately eschewed a clear narrative in order to allow the viewer to exercise agency, imagine a narrative (or not) and make sense of the images through their own subjective gaze. Photography, a medium with a myriad of purposes, is conducive to a myriad of interpretations. Meaning, in this case, is at least twice removed from the original subject. In Kerr's work, these meanings inevitably accumulate. You, the viewer, may simultaneously get a sense of the original image, Kerr's own mediation and interpretation, and by reading this text, my own subjective stance on these images. All of these interpretations coalesce to form the discourse surrounding these objects.

Subjective interpretations are *sine qua non* elements of stock photography. Stock images are made with the intention to

stand in for open-ended concepts and universalized representations. These images ought to be non-specific so that they can be re-contextualized and sold again and again. *Swimming*, for instance, could function as an ad for a diving club, a pamphlet on the benefits of healthy eating, a vacation package brochure, a study of the male body in motion, or a gelatin silver print eliciting distanced contemplation at an art show. Kerr's borrowing and re-contextualization of these stock images speaks to their versatility and the importance of subjectivity in their interpretation.

FR Pure simplicité et contraste

marqué. Ces termes qualifient on ne peut mieux les épreuves sur gélatine-argent que propose Coey Kerr dans sa série photo *The Masterfiles and Other Photographs* («fichiers maîtres et autres photographies»). Explication : l'artiste emprunte et recontextualise des cyberimages, travaille et exploite des détournages réalisés à partir d'archives photographiques. Ainsi, elle plaque sur fond blanc, totalement vierge, divers objets ou personnages – notamment un nageur, un avion, la Terre, une plante, des chaises et un fusil d'assaut AK-47. Ce processus créatif fait appel à la nature polyvalente des photos, des clichés de photothèque en l'occurrence. En outre, il fait valoir la technique employée pour transmuter ces images commerciales ou utilitaires. De fait, Kerr n'hésite pas à retoucher sérieusement les photos qu'elle déniche. À son gré, elle les maquille, les surexpose ou en dégage sélectivement des zones. Elle participe dès lors à une variante du jeu des contradictions. Son œuvre se situe quelque part au carrefour d'un interminable fignotage en chambre noire et d'une production en série de clichés de photothèque. Cette opposition entre art et industrialisation se rapproche de la vision que définit Susan Sontag dans *Sur la photographie*. En effet, l'auteure soutient qu'à ses débuts, la pratique photographique ne revêtait aucune valeur sociale : «Ce n'est qu'avec son industrialisation que la photographie

Note

3. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Rosetta Books LLC, 1973), 5.

s'est épanouie en tant qu'art. A mesure que l'industrialisation fournissait des fonctions sociales aux opérations du photographe, la réaction contre ces fonctions renforçait la conscience que la photographie avait d'elle-même comme art³.» Par son exploitation des clichés de photothèque et ses manipulations en chambre noire, Kerr remet en question la dichotomie qui oppose la photographie en tant que démarche créative et l'utilisation commerciale, non artistique, du huitième art.

The Masterfiles and Other Photographs accentue la fracture entre les diverses interprétations subjectives associées aux faits de prendre, de s'approprier et de regarder des photos. Dans un premier temps, un photographe de photothèque choisit de croquer un sujet donné selon une technique précise. Ensuite, Kerr procède à la manipulation et à la médiation de l'image résultante. En surexposant ou en sélectionnant une zone ou un personnage spécifique du cliché, elle privilégie ce qu'elle croit être significatif, ce qui lui paraît nécessaire à son travail, ce qui illustre sa compréhension de l'image originale. Puis, le regardeur accède à l'œuvre et l'interprète à son tour. Évitant délibérément le narratif limpide, la créatrice permet à ce dernier d'exercer son agentivité, d'imaginer ou non son propre récit, de porter un regard subjectif sur la photo et de se l'expliquer à sa façon. Médium assorti d'une myriade de finalités, le huitième art prête à autant d'interprétations. Ici, le sens du concept original s'éclipse à deux reprises, sinon davantage. Dans l'œuvre de notre chasseuse d'images, les significations s'accumulent inévitablement. Pour sa part, le spectateur saisit simultanément : le message du cliché original ; le processus d'interprétation et de médiation subséquent ; et, en parcourant le présent texte, la position subjective de son auteur. Enfin, ces diverses lectures s'unissent et forment le discursif de la réalisation artistique.

En ce qui a trait aux images d'archives, leur interprétation arbitraire relève de la condition *sine qua non*. À l'évidence,

le cliché de photothèque est réalisé dans l'intention de le substituer à un concept ouvert, à une représentation universalisée. L'image doit être non identifiable, de sorte qu'elle soit utilisée hors de son contexte et vendue encore et encore. La photo

Swimming (« natation »), par exemple, pourrait aussi bien servir dans le cadre d'une pub pour un club de plongée, d'un prospectus sur les bienfaits d'une saine alimentation, d'une brochure vantant un forfait vacances ou d'une étude sur le corps masculin en mouvement, que constituer une épreuve sur gélatine-argent suscitant une admiration distanciée lors d'une exposition artistique. L'emprunt et la remise en contexte de clichés de photothèque par Kerr témoignent de leur polyvalence et de l'importance de la subjectivité dans leur décodage.

1 IAK-47
2 home together
3 those chairs
4 in flight
5 swimming
6 palm

*The Masterflies and
Other Photographs*
Coey Kerr
Silver gelatin print
Épreuve à la gélatine argentique
20" x 24", 2015
Photo: courtesy of artist
Photo: courtoisie de l'artiste



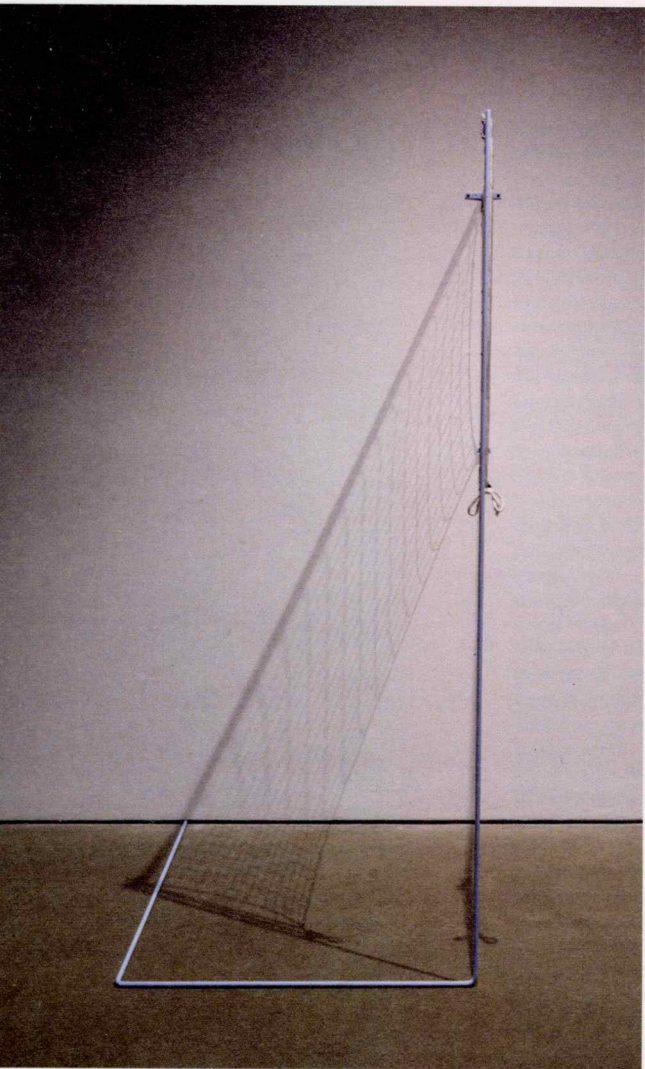


**Kerr
Gadouas
Derasp
Cyr
Brace**

Rule
Series



**Richard
Shukin
Sosa Rey
Steimle &
Essayh
Theroux
Villeneuve**



1



2

1,3 *Untitled (net #01)*

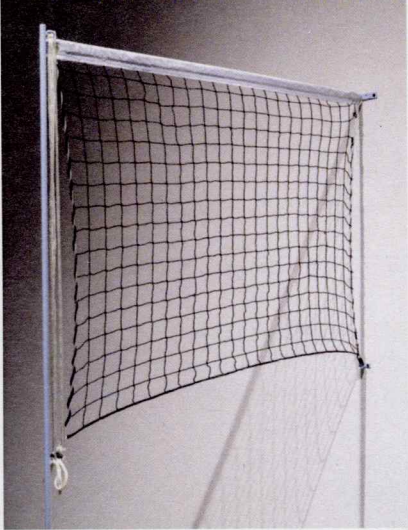
Terrance Richard

Steel and polyethylene netting

Acier et filet de polyéthylène

30'5" x 42" x 73", 2014

Photo: Guy L'Heureux



29

**Terrance
Richard**

Rule Play Series

Text *Texte*
Mattia Zylak

EN Terrance Richard's installation

Rule Play explores how the visual language of sports influences behaviour. Bright blues and greens fill the photographs and bold lines carry the viewer across each scene and through the installation, which includes two photographs and a sculpture

of a half-net mounted to the wall. Richard's polished execution of colour and line makes this work immediately engaging. However, he asks us not to consider what these formal elements might mean, but what they do – how they affect our behaviour.

- 2 untitled (sandbox #2)
- 4 untitled (sandbox #3)

Terrance Richard
Inkjet print Impression jet d'encre
 50" x 37", 2014
 Photo: courtesy of artist
 Photo: courtoisie de l'artiste



EN The work balances playfulness with formal precision. Even though each scene is carefully framed to remove the photographed subjects from their context, we still find our reading embedded in the visual language of sports. Richard plays with visual cues like the black and white pants reminiscent of a referee, or the white painted lines that are immediately recognizable as belonging to a court or field.

Not only do we read these visual codes, but we also react to them. The figures in *untitled (sandbox #3)* and *untitled (sandbox #2)* bend over lines and hang onto giant yellow beams. The forms that they interact with and challenge are not mere aesthetic occurrences, but represent the conventions that regulate our behaviour in the athletic arena. Recognizing the visual language of sports, we instinctively insert the figures in the photographs into a sporting context. Suddenly, gestures that were once ambiguous become associated with athletics. These bodies break rules, and in looking at them, we become aware of how our own bodies are governed by rules in social spaces.

Rule Play's sculptural element, *untitled (net #01)*, compels us to confront how we regulate our own conduct within the gallery. As Richard explains, when removed from its athletic context, the net sculpture invites viewers "both to question their loaded visual codes, as well as consider how transformative these elements can be when introduced into a new space." Even in the gallery setting, the sculpture is unable to transcend its association with sports; it is impossible to consider it as a purely formal artwork. The combination of a light blue metal frame and loose mesh are immediately suggestive of a badminton, tennis or volleyball net, and seem absurd in a white cube context. It becomes integral to the viewer to discern what type of net we see in order to, depending on the sport and its specific regulations, navigate ourselves appropriately in the space the artist had created. The sculpture's forms cannot exist

separately from the behavioural codes they enforce in the sports arena.

While we may not have four white lines on a field to tell us where our boundaries are, the four white walls of the gallery have a similar effect. Richard deconstructs the rules that we follow in the gallery, envisioning a new arena where we are meant to play with rules rather than follow them.

FR Installation conçue par

Terrance Richard, *Rule Play* («jeu de règle») s'intéresse à l'influence comportementale qu'exerce le langage visuel des sports. Ici, des verts et des bleus vifs saturent les photos; là, des lignes éclatantes guident le spectateur d'une scène à l'autre. En effet, l'œuvre se compose de deux clichés et d'une sculpture – un demi-filet fixé perpendiculairement au mur. Grâce à la finesse de son exécution chromatique et linéaire, *Rule Play* paraît d'emblée sympathique. Toutefois, son créateur nous demande de ne pas considérer l'éventuelle signification de ses éléments formels, mais plutôt leur effet : comment agissent-ils sur notre comportement ?

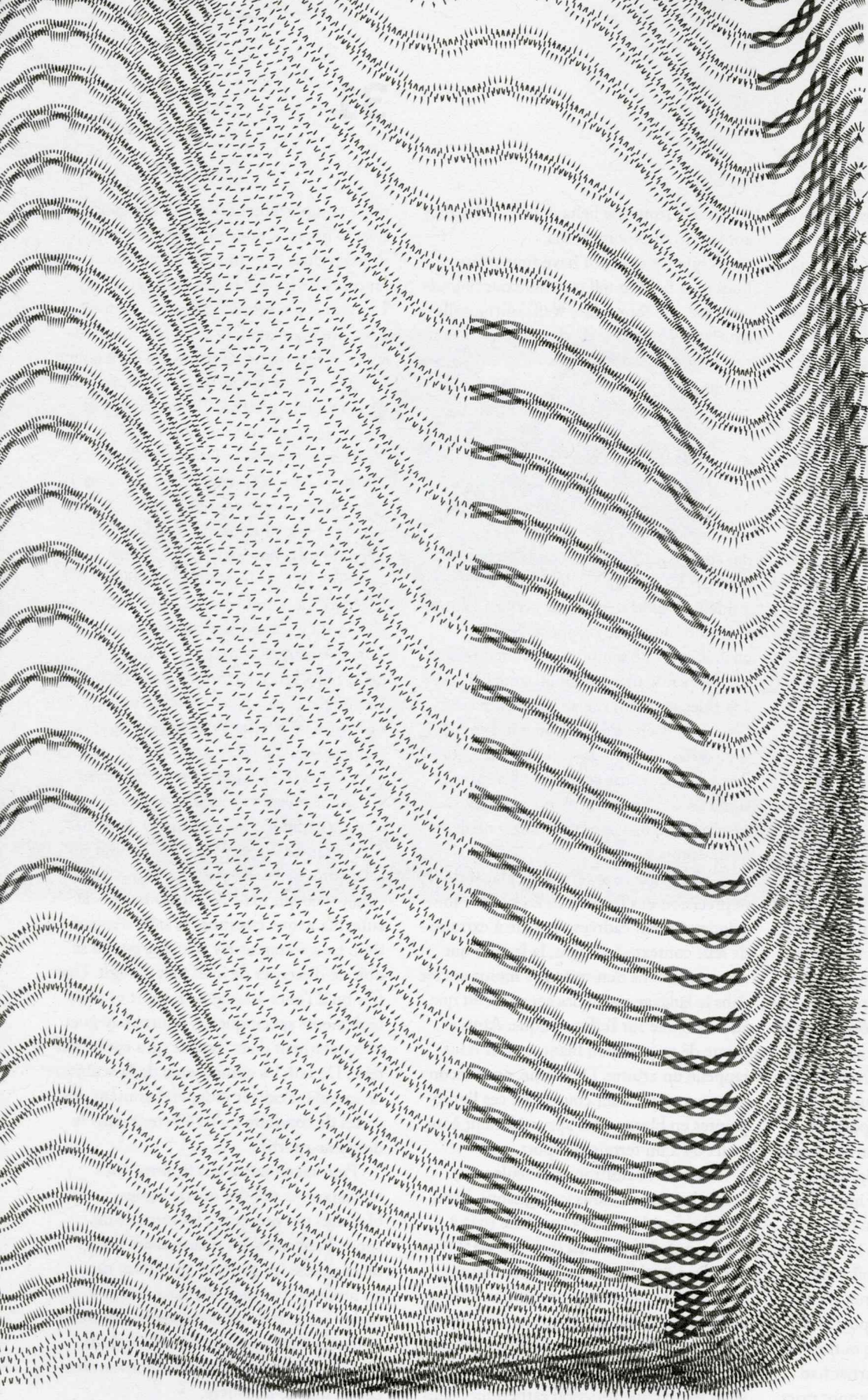
Rule Play dose savamment plaisir du jeu et précision des formes. Si les photos sont soigneusement cadrées de sorte à extraire de leur contexte les sujets, la lecture que nous en faisons n'en reste pas moins ancrée dans le langage visuel des sports. C'est que Richard joue sur l'effet optique. Ainsi, la vue de ce pantalon blanc et noir nous rappelle un arbitre. De même, nous reconnaissons au premier coup d'œil ces lignes peintes en blanc : elles appartiennent à un court ou à un terrain de sport.

Nous ne déchiffrons pas seulement ces codes visuels, nous y réagissons. Dans *untitled (sandbox #3)* [«sans titre (bac à sable no 3)»] et *untitled (sandbox #2)* [«sans titre (bac à sable no 2)»], les personnages apparaissent arqués au-dessus d'une ligne ou suspendus à une grosse poutre jaune. Les formes avec lesquelles ils interagissent – et qu'ils remettent du reste en question – n'ont pas qu'une fonction esthétique : elles représentent les conventions qui dictent

notre comportement dans l'arène sportive. D'instinct, nous saisissons le langage visuel propre à cet univers et remplaçons en contexte les sujets des photographies. Les gestes qui semblaient ambigus tout à l'heure s'apparentent manifestement au sport. À regarder ces formes qui enfreignent les règles, nous prenons soudain conscience de la manière dont les diktats de l'espace social régissent notre propre corps.

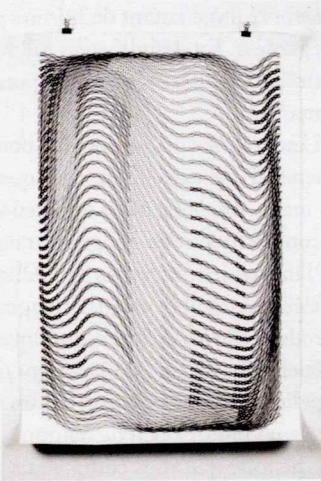
Élément sculptural de l'installation, *untitled (net #01)* [«sans titre (filet no 01)»] nous oblige à revoir les règles de conduite que nous nous imposons dans la galerie. Sorti de son contexte sportif, le filet qui compose l'œuvre invite le spectateur, selon Richard, «à remettre en question les codes visuels qu'il a assimilés et à mesurer la dimension transformante qu'ils prennent quand ils s'intègrent à un nouvel espace». Même dans le cadre de la galerie, la sculpture ne parvient pas à transcender son lien avec l'activité physique : impossible de la considérer comme une production artistique au sens strict. La juxtaposition du cadre métallique bleu pâle et du filet détendu suggère immédiatement un accessoire de badminton, de tennis ou de volley – ce qui tient de l'absurde dans le cube blanc que constitue la salle d'exposition. Le spectateur n'y échappe pas : il se doit de discerner de quel filet il s'agit. Une fois qu'il l'aura associé à un sport et à ses règlements spécifiques, il pourra naviguer adéquatement dans l'espace qu'a conçu l'artiste. De fait, les composants de la sculpture ne sauraient exister indépendamment des codes de conduite qu'ils édictent dans le domaine sportif.

Pour reconnaître nos limites, nous ne disposons pas des quatre lignes blanches qui marquent les terrains de sport. Par contre, les quatre murs blancs de la galerie les mettent pour ainsi dire en lumière. Terrance Richard redéfinit les règles qui encadrent notre visite culturelle et imagine un nouveau terrain où nous sommes censés jouer avec les conventions plutôt que de les suivre.



John Shukin

Becoming Wave



2

Text *Texte*
Perrin Martin

EN John Shukin wants you to think
about the works he's created.

...Let's start over.

John Shukin, the artist, describes his series of black and white linear digital images as "anti-portraits" of a person/time/event. Rather than capturing the moment

in a strictly narrative fashion, he chose an abstract representation of how he felt in that situation with that person, creating a piece wherein only Shukin could recognize his subject.

EN The term “anti-portrait” is an interesting concept. According to the Oxford Online Dictionary, the word “portrait” is defined as: A painting, drawing, photograph, or engraving of a person, especially one depicting only the face or head and shoulders.

An anti-portrait is, therefore, not a painting, drawing, photograph, nor engraving and not of a person.

Wait. Let’s start over.

John Shukin, illustrator, has imagined a series of digital waves, freezing them on paper.

Drop a pebble in a pond and you’ll see the waves ripple away until they interact with the world around them, at which point they return altered by their experiences.

As Shukin’s waves cascade over the viewer, they are transformed. When you see *Alex* (2.43 AM) do you imagine Alex? Or do you imprint your own narrative on the image?

Sorry. Let’s start over.

The ancient Greeks believed that everything has a set of characteristics composing its essence, or quiddity. Identical quiddities make things the same. This is to say, you understand that what you’re holding is a book because you recognize the essence of a book.

John Shukin, philosophy student, expressed his subject/moment using a computer to create a physical representation of that ephemeral event. Therefore, what elements of these “anti-portraits” do we connect with? What do we think we are experiencing?

No. Let’s start over.

John Shukin, designer, has created a mirror. His “anti-portraits” are reflections of the viewer, allowing them to create their own portraits.

Does *Alex* (2.43 AM) match the essence of a topographical map, or maybe the layout of the Centipede video game? Does *Mike* (11.45 PM) generate a mental image of muqarnas from Alhambra Palace in Spain, or perhaps the digital steps from

Q*Bert? Does *Lupe* (11.31 AM) bring to mind memories of television static, or do you picture the Eye of Sauron?

The story you make of the images in *Becoming Wave* will inevitably say more about you than they will about Shukin’s subjects. These “anti-portraits” reflect back your experiences, your preferences, your personality. The question then evolves from how do you affect those waves to how do those waves affect you?

FR John Shukin veut que vous
réfléchissiez à l’œuvre qu’il a créée.
[...] Reprenons du début.

L’artiste John Shukin qualifie sa série d’images numériques linéaires en noir et blanc d’« anti-portraits »; ils évoquent un être, un moment, un événement. Plutôt que de saisir l’instant selon une approche strictement narrative, le créateur choisit de représenter abstraitement les sensations éprouvées dans une situation précise, avec une personne en particulier. Dès lors, lui seul peut reconnaître le sujet de l’œuvre résultant de sa démarche.

En soi, le terme « anti-portrait » traduit un concept intéressant. Le cyberdictionnaire Oxford donne la définition suivante au mot « portrait »: Peinture, dessin, photographie ou gravure représentant une personne, et plus particulièrement sa tête et ses épaules, voire son seul visage [traduction libre].

Par conséquent, l’anti-portrait ne constitue ni une peinture, ni un dessin, ni une photographie, ni une gravure. En outre, il ne dépeint pas quelqu’un.

Attendez. Reprenons du début.
L’illustrateur John Shukin a imaginé une série d’ondes numériques, qu’il a fixées sur papier.

Jetez un caillou dans un étang: des vaguelettes onduleront jusqu’à ce qu’elles interagissent avec un élément de leur environnement. Transformées par cette expérience, elles feront alors demi-tour.

De même, dès que les ondes de M.Shukin atteignent le spectateur, elles se réinventent. Quand vous regardez *Alex* (2.43 AM), imaginez-vous le sujet de l’œuvre, un dénommé Alex? Ou superposez-vous votre propre récit à l’image?

Pardon. Reprenons du début.

Pour les Grecs de l’Antiquité, toute réalité concrète possédait un ensemble de caractéristiques, lesquelles formaient sa quiddité – son essence, si vous préférez. Conclusion: des quiddités jumelles rendent les choses identiques. Autrement dit, si vous comprenez que l’objet entre vos mains est un livre, c’est que vous en discernez l’essence.

L’étudiant en philosophie John Shukin se sert d’un ordinateur pour rendre son sujet et le moment. Ce faisant, il représente concrètement un événement éphémère. Dans la foulée, quels éléments de ces « anti-portraits » nous sont familiers? Que croyons-nous expérimenter?

Non. Reprenons du début.

Le designer John Shukin a conçu des matières à réflexion. Ses « anti-portraits » agissent comme autant de miroirs pour le regardeur. En définitive, ils lui permettent d’esquisser ses propres portraits. À preuve...

L’œuvre *Alex* (2.43 AM) correspond-elle à l’essence d’une carte topographique ou bien à la maquette de Centipede, le jeu vidéo? La composition *Mike* (11.45 PM) transmet-elle l’image des muqarnas de l’Alhambra, le célèbre ensemble palatial espagnol, où reproduit-elle les degrés numériques du ludiciel Q*Bert? La création *Lupe* (11.31 AM) rappelle-t-elle des parasites sur un écran de télé ou plutôt l’Œil de Sauron?

L’histoire que vous composez à partir des images de la série *Becoming Wave* (« devenir vague ») en révèle inévitablement plus sur vous-même que sur les sujets croqués par John Shukin. Ces « anti-portraits » reflètent vos expériences, vos préférences, votre personnalité. Soudain, il ne s’agit plus de mesurer l’effet que vous exercez, mais de comprendre la fascination que suscitent chez vous ces ondes.

- 1 Julie (6:23 PM) (detail détail)
- 2 Julie (6:23 PM)
- 3 Alex (2:43 am)
- 4 Mike (11:45 PM)
- 5 Lupe (11:31 AM)
- 6 Nicole (7:48 PM)

Becoming Wave series

John Shukin

Digital print

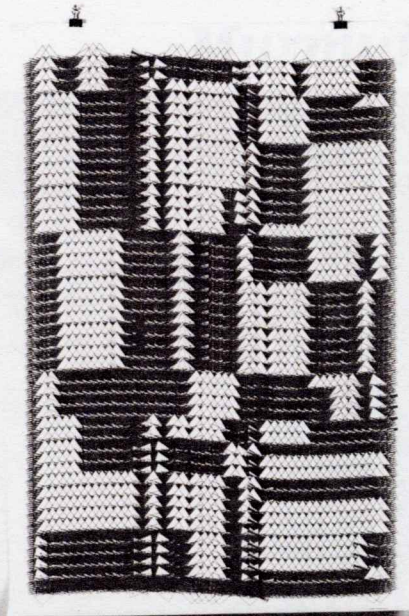
Impression numérique

24" x 36"

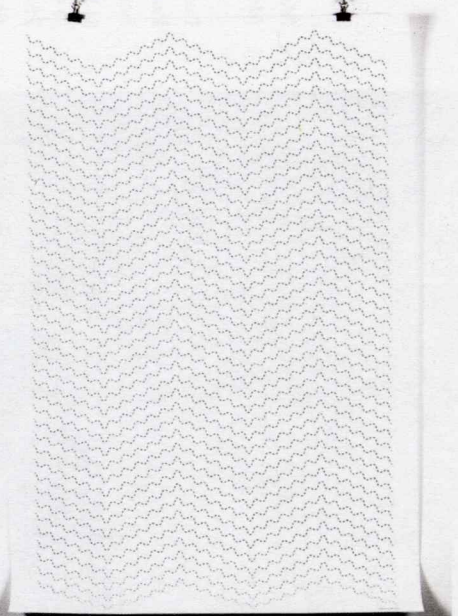
Photo: courtesy of artist

Photo: courtoisie de l'artiste

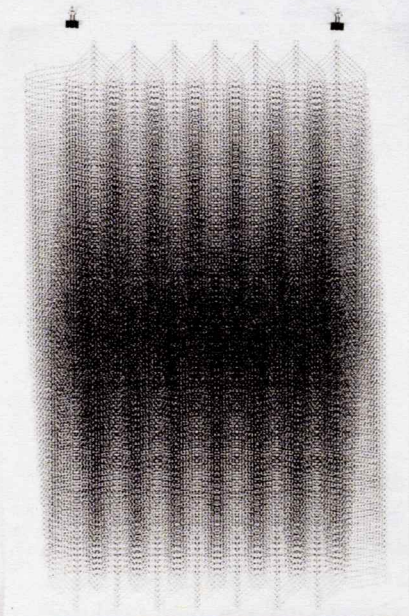
3



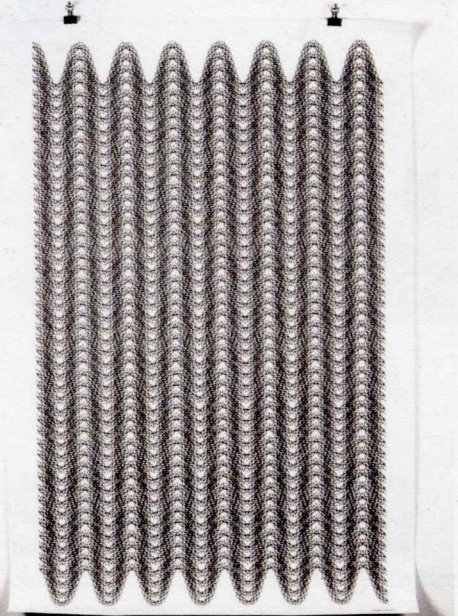
4



5



6



1 *Murmures*

2,3 *Murmures (détail détail)*

Luisina Sosa Rey

Painting installation

Installation de peinture

54 pieces, 2" x 3" each, 2015

54 éléments, 2" x 3" chaque, 2015

Photo: courtesy of artist

Photo: courtoisie de l'artiste



Luisina Sosa Rey

Murmures

Text *Texte*
Petra Höller

EN To whisper is to impart intimacy.

It suggests direct identification, yet such a delicate mode of delivery risks being missed. The painted elements of Luisina Sosa Rey's *Murmures* skirt a periphery. They are unassuming and modestly sprinkled

about the gallery floor – the inattentive viewer may pass them by. The curious, however, find themselves implicated in a complex and reciprocal play of subjectivities and materiality.



EN Sosa Rey's project consists of 54 oil paintings on wood or copper plates, each about two by three inches. Some lay flat on the floor while others lean against each other like playing cards. They depict seascapes, portraits, abstract colour swatches and studio still lifes. The various painted elements demonstrate the labour and experimentation performed in the studio. As such they are a record of devoted time, of process and reflection. They are fragments of an intimate meditative solitude.

Removed from the traditional linearity of the wall, these fragile tokens appear in transition, as if they landed here by chance. Sosa Rey explains that by presenting the pieces on the floor, "they lose their precious character while gaining preciousness otherwise, closer to the worthiness of a discovered object." One cannot stand before the piece and absorb a sense of its being – the viewer must ignore the customs of the gallery space and access the work with their whole body. Sosa Rey's hope is that gallery visitors will puncture the perimeter of the arrangement and wander amongst the pieces, taking time to inspect each with care. In this way, *Murmures* surpasses the limitations of painting and approaches the interactivity of sculpture.

Immersed in these murmurs, one follows a tangled trajectory, drifting curiously from piece to piece. Self-consciously treading, bending and turning within this delicate constellation, the spectator becomes sensitive to their corporeality. The fragility of the installation creates what the artist refers to as a "precarious balance," vulnerable to the slightest breeze. Compared to the dainty size of the paintings, the body feels large, even awkward. The positioning and re-positioning of the body brings attention to the minute details of our physicality – the pressure in a bent knee, the placement of an elbow, the rotation of a heel. We are reminded that our bodies are also objects in space. All the while, the demands made of us by this

installation impart a sense of agency to the objects. This exchange of control oscillates between the objects and ourselves; we are no longer distanced observers but active participants. Each intimate encounter leaves an indistinct impression – remembering the details is like trying to gather traces of a fleeting memory or discern the origin of an echo.

FR Foncièrement, le murmure confère

une dimension intime. Bien qu'il suggère l'identification directe, il constitue un mode de communication des plus délicats. En effet, il risque de ne pas se faire entendre. Les éléments peints de *Murmures*, l'œuvre de Luisina Sosa Rey, s'installent en périphérie. Sans prétention, ils parsèment discrètement le sol de la galerie. Le flâneur inattentif s'expose donc à ne pas les voir. Par contre, le spectateur allumé participe à un jeu complexe et mutuel, faisant appel à la subjectivité et à la matérialité.

Murmures se compose de 54 peintures à l'huile sur plaquettes de bois ou de cuivre, d'environ deux pouces sur trois pouces chacune. Certaines sont bien à plat sur le sol. D'autres s'entre-soutiennent à la manière de cartes à jouer. Elles représentent des marines, des portraits, des aplats de couleurs abstraits, des natures mortes académiques. Elles reconstituent les fragments d'une méditation pratiquée dans la solitude et l'intimité. Cette pluralité d'éléments peints illustre l'expérimentation et le travail effectués par l'artiste dans son atelier. En quelque sorte, elle consigne pour mémoire le processus de création ainsi que le temps et la réflexion qu'il a exigés.

Dissociés de la traditionnelle linéarité murale, ces témoins fragiles marquent une transition, comme s'ils avaient atterri par hasard sur le parquet. L'artiste précise que, présentées à même le sol, les plaquettes «perdent leur caractère précieux, mais gagnent autrement en importance et se rapprochent de cette valeur que l'on attribue aux objets découverts». Le regardeur ne peut pas se placer devant un élément et

acquérir un sens de sa réalité. Au contraire, il doit faire abstraction des conventions propres à l'espace muséal et employer son corps tout entier pour accéder à l'œuvre. Sosa Rey espère que les visiteurs forceront le périmètre de l'installation, déambuleront entre ses composants et prendront le temps de les examiner méticuleusement. Ainsi, *Murmures* outrepassera les limites de la peinture; elle évoquera plutôt l'interactivité de la sculpture.

Pénétrant au cœur de *Murmures*, le spectateur décrit une trajectoire complexe, passe avec curiosité d'une pièce à l'autre. Dans cette délicate constellation, il évolue gauchement, s'accroupit et pivote craintivement. Il prend alors conscience de sa corporéité. La fragilité de l'installation crée – dit l'artiste elle-même – un «équilibre précaire», vulnérable à la moindre brise. Comparé à l'exiguïté des éléments peints, le corps semble démesuré et bien maladroit. Son positionnement ou repositionnement attire l'attention sur les infimes particularités de la physicalité humaine : pression d'un genou plié, flexion d'un coude, rotation d'un talon... Le spectateur constate que son corps est également un objet dans l'espace. En même temps, les exigences que lui impose l'installation confèrent aux composants de l'œuvre une forme d'organisation. Le contrôle de la situation oscille entre celle-ci et le regardeur. D'observateur distant, ce dernier devient participant actif. Somme toute, la rencontre intime laisse une impression imprécise. Inutile d'essayer de s'en remémorer le détail : ce serait comme de tenter de conserver la trace d'un souvenir fugace ou de discerner l'origine d'un écho.







41

**Annika
Steimle
& Rihab
Essayh**

Home

Text *Texte*
Ellen Belshaw

EN **These days, few people stay in** the same place for their entire lives. Yet the stereotype of an immovable, stable home persists. As a settler state, Canada is predominantly made up of immigrants or descendants of immigrants some generations back; therefore, many Canadians do not find themselves on the land from

which they draw their familial cultural identity. For Annika Steimle and Rihab Essayh, like many other Canadians, when asked where they are from they are unsure what to answer – is the question directed at where they were born, where they spent their formative years or where their family immigrated from?

EN It may be simple for individuals who have the same answer to all of these questions, but for those of mixed backgrounds, minority groups, or those who moved several times throughout their lives, the answers might be more complex. In their installation *Home*, Steimle and Essayh challenge the stereotype of the permanent house as the definition of home, while simultaneously acknowledging that the predominant notion of a fixed home no longer fits contemporary ways of life. While the idea of home is mutable – some may consider it a person or a state of mind – it is hard to shake the idea of a permanent brick and mortar structure as the archetypal home. The artists contest the very specific idea of what a house and home should represent through their re-interpretation of the iconic postwar bungalow, which was introduced across Canada as a government-funded affordable housing program created for returning veterans and their new families. Initially embodying security, stability and opportunity, this architectural type has also been vastly criticized for its homogeneity and confining nature.

The translucent quality of *Home* inverts the privacy of the space, upending its perceived association with safety. Suspended several feet above the ground, the cloth structure is predisposed to movement within the space of the gallery, and contains no single point of focus, no single vantage point for the viewer. These elements emphasize the artists' perception of the intangibility of belonging that the installation represents. The diaphanous material also prohibits *Home* from existing permanently; tarlatan disintegrates in water and gets more dilapidated each time it is dismantled and reconstructed. Longing for home may reach beyond a basic desire for safety, however,

to include the desire for routine, belonging and identity formation. *Home* appears as a ghost of its referent – see-through and fragile, subject to the movement of air in the space around it. It contains a window, but no door – you can look, wonder and desire, but you can never possess it.

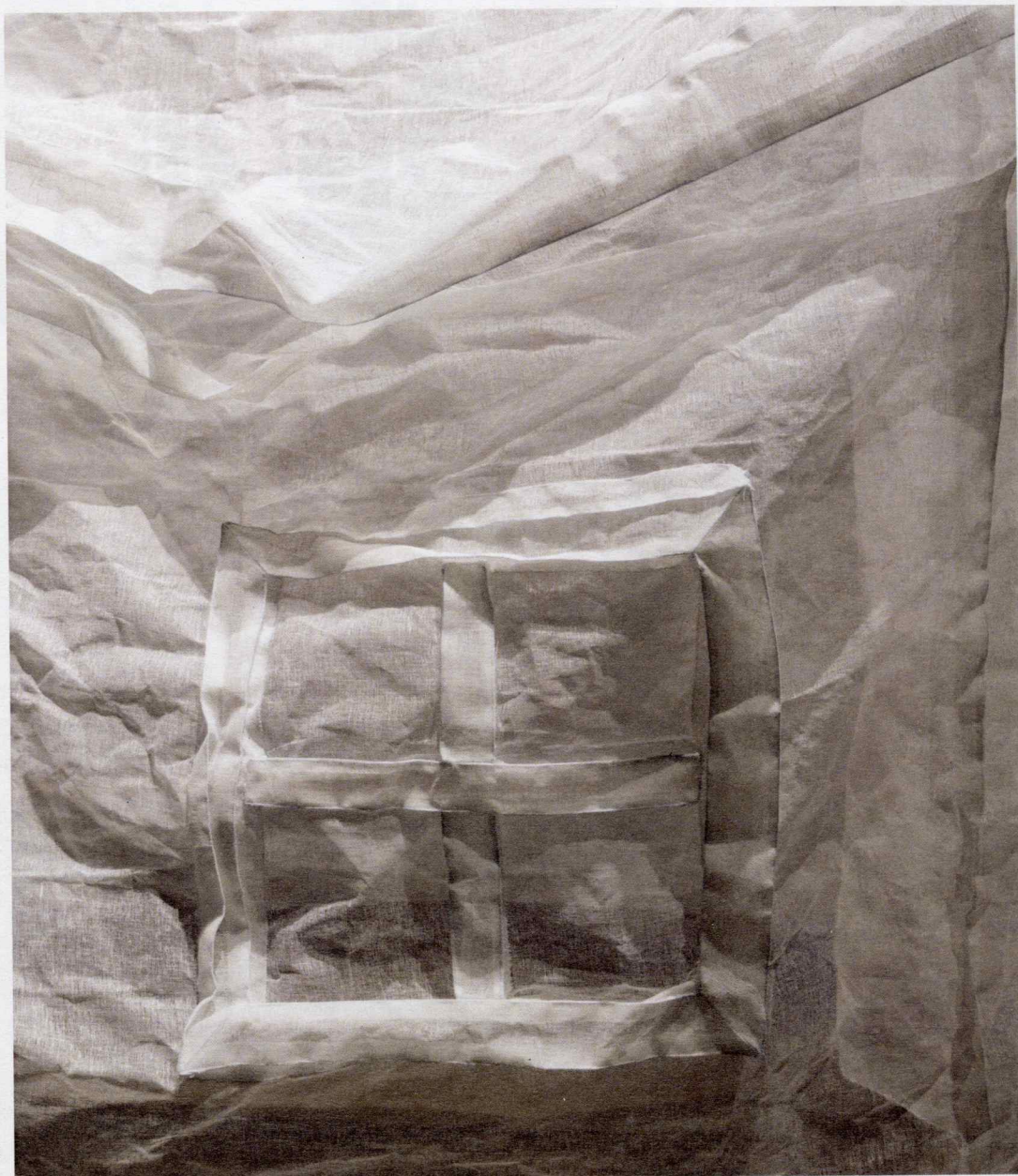
FR Aujourd'hui, rares sont les

personnes qui passent toute leur vie au même endroit. Pourtant, le cliché du foyer stable et immuable perdure. Contrée de colons, le Canada est principalement peuplé de nouveaux arrivants et de descendants d'immigrants de énième génération. Par conséquent, bien des Canadiens ne vivent pas dans le pays dont se réclame l'identité culturelle de leur famille. Il en va ainsi pour bon nombre de nos compatriotes – notamment Annika Steimle et Rihab Essayh. Lorsqu'on leur demande d'où elles viennent, elles hésitent : la question porte-t-elle sur l'endroit où elles sont nées ? le lieu où elles ont grandi ? le pays d'où a émigré leur famille ? Si, pour vous, ces diverses interprétations entraînent une même réponse, c'est tout simple. Par contre, pour les résidents aux origines mixtes, les membres de groupes minoritaires ou les personnes qui ont connu plusieurs déménagements dans leur enfance, l'explication s'avère le plus souvent complexe. Dans leur installation intitulée *Home* («bercaïl»), Steimle et Essayh bousculent le stéréotype de la permanence du foyer, tel que le sous-tend la notion de chez-soi. Simultanément, elles constatent que le principe du domicile fixe – lieu commun s'il en est – ne correspond plus aux modes de vie actuels. L'idée de bercaïl peut s'interpréter diversement : pour l'un, elle évoque une personne; pour l'autre, un état d'esprit. Il est cependant ardu de casser l'image de cette structure de briques et de mortier qui incarne l'archétype du foyer. Contestant le sens très restreint de cette représentation

imposée du domicile, du chez-soi, les deux artistes réinterprètent à leur manière l'iconique plain-pied de l'après-guerre. Signalons pour mémoire que ce type d'habitation a essaimé d'un océan à l'autre à la suite d'un programme de logement abordable que l'État destinait aux vétérans de la Seconde Guerre mondiale et aux familles qu'ils fondaient. Modèle architectural symbolisant à l'origine la sécurité, la stabilité et la perspective d'un bel avenir, le plain-pied a depuis été largement critiqué pour son inévitable homogénéité et sa nature restreignante.

Par sa translucidité, *Home* réfute pour ainsi dire la nature intime de l'espace domiciliaire et défait son lien sacré avec l'impression de sécurité qui s'en dégage. Suspendue au-dessus du sol, la structure textile se subordonne aux mouvements qui se produisent de-ci, de-là, dans la galerie. Aux yeux du spectateur, elle ne possède ni point focal ni point d'observation. Ces éléments de l'installation accentuent la vision des créatrices quant à l'intangibilité du sentiment d'appartenance. Du reste, le tissu diaphane qui compose *Home* interdit à l'œuvre toute permanence. En effet, il se désintègre au contact de l'eau, il se dégrade un peu plus d'avantage chaque fois que l'on démonte et remonte l'installation. Ici, la nostalgie du foyer outrepassa le désir fondamental de se trouver en sûreté. Elle s'accompagne d'une envie de routine, d'appartenance et de formation identitaire. En définitive, l'œuvre apparaît comme le spectre de son inspiration : transparente et fragile, soumise à la circulation de l'air ambiant. Fenêtrée mais sans porte, *Home* suscitera votre admiration, votre étonnement ou votre convoitise. Mais qu'importe puisque au bout du compte, jamais vous ne la posséderez.

1, 2 *Home*
3 *Home (detail détail)*
Annika Steimle and
Rihab Essayh
Tarlatah *Tarlatah*
4' x 4' x 5', 2014–2015
Photo: Guy L'Heureux



the land I
can afford



Jonathan Theroux

The Land I Can Afford

Text *Texte*
Sydney Pine

EN Jonathan Theroux's *The Land*

I Can Afford explores representation, de-contextualization and land-ownership by examining the ways in which painting and sculpture interact. The work comprises a miniature landscape diorama and a large painting of the same landscape stretched on a wooden frame. This difference in scale creates a tension between these two elements. The sculpture offers an intimate three-dimensional representation of this fictionalized landscape while the painting complicates the viewer's understanding of the subject by enlarging it and placing it within an ambiguous space.

There is an uncertainty about what is being represented and what is being perceived in this work. Theroux has painted the diorama in perspective then separated the plot of land from any recognizable context, suspending it in a flat grey space. The phrase "the land I can afford" is placed over the painted image, further emphasizing that this is a flat image and not a representation of a real landscape. Though the diorama is used as a reference for the painting, it is no more real than the two-dimensional landscape, occupying only one square foot. The original landscape exists only in Theroux's imagination; the painting and diorama are merely echoes of this intangible piece of land.

EN This work plays with the ways that traditional artistic mediums can function within a contemporary urban context. While paintings are traditionally displayed in unobtrusive frames on the walls of artistic institutions, Theroux's piece depends as much on how it is displayed as on the painted image itself to achieve its purpose. This art object is meant to exist outside of a gallery space and interact with the outside world as part of the urban landscape. Its structure implies the construction of a billboard and its graphic style transforms the painting into an advertised message, which can be seen in the FOFA window from Saint Catherine Street. This aspect of the work contrasts with the intimate diorama on the plinth, which belongs comfortably in a gallery setting, bringing private and public spheres together in the same space.

This dramatic and unusual display invites the viewer to contemplate how land is being used, exchanged and distributed. The industrial and constructed aspects of this work suggest the development and building of real estate in spaces of previous ecological importance. The stretched canvas and craft-like quality of the tied rope recall the indigenous tradition of drying animal skins. This is fitting, as any discussion of cultural and economic land management in Canada would be incomplete without the acknowledgement of First Nations land-ownership conflicts.

The statement "the land I can afford" is humorous in its lack of sincerity. This small, isolated plot of land is affordable because it has no worth. It is a piece of real estate to be purchased and owned, yet this space does not exist. Can anyone really own land? And who is truly qualified to make these decisions? This imagined landscape prompts us to think of our own national landscape and to reconsider the significance of our relationship with it.

FR Dans *The Land I Can Afford* («une terre à la hauteur de mes moyens»), Jonathan Theroux explore les notions de représentation, de décontextualisation et de propriété terrienne. Dans la foulée, il analyse les interactions entre la peinture et la sculpture. Sa création propose notamment deux versions d'un même paysage : la première, selon la formule du diorama miniature; la seconde, sous la forme d'une imposante toile, tendue sur un châssis de bois brut. La différence d'échelle introduit un dichotomie entre les variantes. D'une part, la sculpture propose une interprétation tridimensionnelle mais intime d'un panorama de fiction; d'autre part, si la fresque donne plus d'envergure au site imaginaire, elle le situe dans un espace ambigu et, partant, gêne la lecture qu'en fait le regardeur.

En effet, l'incertitude plane, car l'installation n'explicite pas les mécanismes du représenté et du perçu. Prenez la parcelle de terre du diorama : Theroux la brosse en perspective, deux fois plutôt qu'une, sur un fond gris et dénudé, la dissociant d'emblée de tout contexte identifiable. Quant au paysage peint, il proclame en toutes lettres le titre de l'œuvre; l'artiste souligne ainsi qu'il s'agit d'une image plate, et non pas de la reproduction d'un site existant. Si le diorama fait pendant au diptyque, il n'exprime pas plus la réalité que son double dédoublé – il occupe à peine 0,09 mètre carré. La vue originale n'existant que dans l'imagination du créateur, ses différentes moutures évoquent bien vaguement l'immatériel lopin de terre de ce dernier.

The Land I Can Afford interprète à loisir les modalités de fonctionnement actuelles des techniques artistiques traditionnelles en milieu citadin. Dans les établissements d'art, les conventions exigent encore aujourd'hui que les tableaux soient sobrement encadrés et rigoureusement accrochés au mur. Qu'à cela ne tienne : pour remplir sa mission, l'œuvre de Jonathan Theroux est tout aussi tributaire de son mode de présentation que de son intérêt intrinsèque. Elle est conçue pour exister hors de l'espace

muséal, pour interagir avec le monde extérieur, au cœur de la ville. Sa structure exige la construction d'un panneau d'affichage tandis que son style graphique la transforme en réclame publicitaire. Placée dans la vitrine de la galerie donnant sur la rue Sainte-Catherine, la fresque est d'ailleurs exposée à la vue des passants. Sous cet aspect, elle contraste une fois de plus avec le diorama, puisque celui-ci repose sur un socle – accessoire s'inscrivant sans heurt dans le décor de tout lieu d'art. Bref, l'installation réunit dans un même espace sphère publique et sphère privée.

Théâtrale et insolite, l'œuvre invite le spectateur à réfléchir sur l'utilisation, l'échange et la répartition des terres. Son aspect industriel, construit, rappelle l'élaboration et la concrétisation de projets immobiliers au sein de zones jugées précédemment d'intérêt écologique. Sa toile distendue et son cordage artisanal entrelacé figurent le séchage des peaux animales selon la tradition autochtone. Référence des plus appropriées, puisque toute discussion sur la gestion économique et culturelle des terres au Canada ne saurait omettre les conflits fonciers que vivent les Premières Nations.

Dénué de toute sincérité, le titre de l'installation ne manque cependant pas d'humour. Parce qu'elle n'a aucune valeur, la petite parcelle de terre isolée devient financièrement accessible. C'est un bien immobilier destiné à l'achat et à la jouissance; pourtant, l'espace lui-même n'existe pas. Qui donc peut réellement posséder la terre? Qui donc est vraiment qualifié pour en décider? Ce site «de rêve» nous invite corollairement à méditer sur le paysage national et à reconsidérer le sens de notre relation avec lui.

1, 2 *The Land I Can Afford*

Jonathan Theroux

Acrylic and oil on canvas, wood and rope

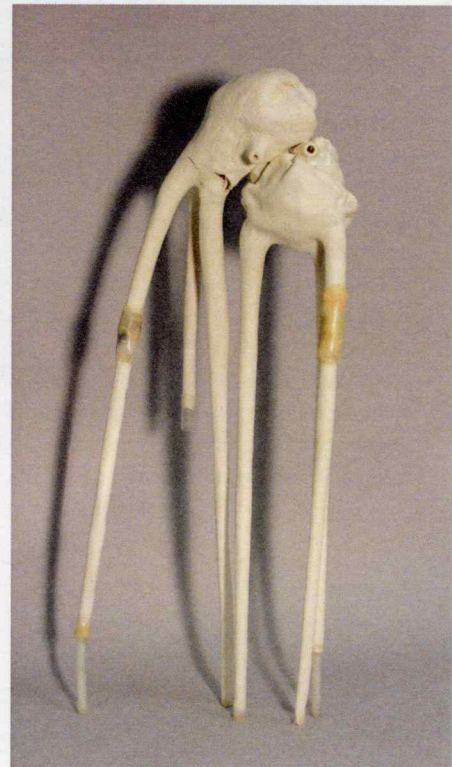
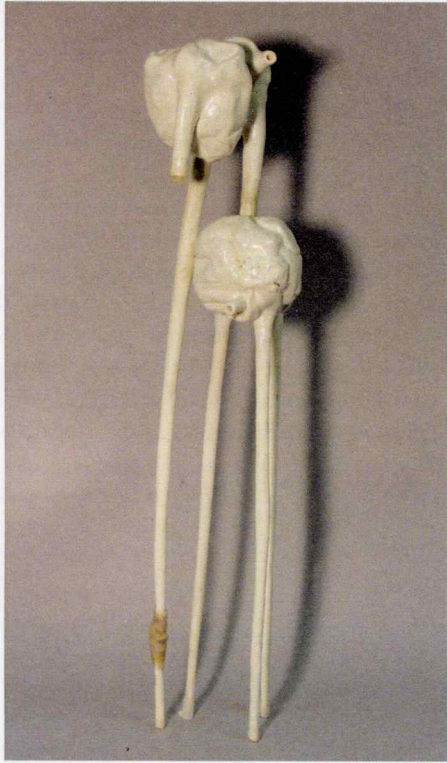
Acrylique et huile sur toile, bois et corde

Variable dimensions, 2014

Dimensions variables, 2014

Photo: Guy L'Heureux





1, 2, 3 *Couples Series*
4 *Couples Series (detail détail)*

Julie Villeneuve
Porcelain and rubber
Porcelaine et caoutchouc
12" x 36", 2014
Photo: courtesy of artist
Photo: courtoisie de l'artiste

Julie Villeneuve

Couples

Text *Texte*

Alessandra Côté-Bioli

Translator *Traducteur*

Jordan Arseneault

EN Encased in glass, figures both
familiar and strange couple together.
For the viewer, there is an uncanny impression of witnessing an intimate event. Strange masses of porcelain skin, white and delicate, perch on long, faltering legs.

Their creviced surfaces, at once fractured and smooth, evoke organic material. Their silhouettes recall heart-like living masses. These organs, both frail and strong, teeter precariously from atop their pedestals.

EN It was early in her studies in Studio Arts at Concordia University that Julie Villeneuve discovered the art of ceramics. Porcelain quickly became the principal vehicle for her creative expression. Specifically, she was inspired by this material's delicacy and its historically rich past. With porcelain, the possibilities are infinite; in her hands, the material allows itself to be molded and kneaded. Once kilned, the clay becomes immutable and unpredictable, like nature itself. It is the ceramic process and its relation to the body that inspire the artist. She lets herself be guided by the material, remaining attentive to its nature. This free-flowing dialogue between maker and material informs her unique creative process.

In this series, porcelain becomes a metaphor for the human body; its initial malleability recalling the elasticity of skin. Yet, like bone, it is also white, hard and brittle. These small creatures seem strangely human and appear fragile in their environment. However, a particular strength emanates from these couples. The sculptures lean on one another in order to remain standing. Their mutual support forms a vital equilibrium, without which they would tumble to the floor. Observing their precarity, we sense that this ephemeral equilibrium could shatter in an instant. Their resonance with human vulnerability is moving. "Ceramic is well suited to this game we call existence," says Villeneuve. The raw texture of the pieces is a testament to the artist's work, her hands, her body. Permeated with life, her sculptures reflect a more complex image of the artist, bearing the imprint of her own materiality. The

artist finds herself confronted by her body and the impact it leaves on the material. For a moment, the weight of her being seems lightened when shared with these other bodies. Just like these small porcelain creatures, human life is at once powerful and fragile in our material interdependence. We are the porcelain creatures, leaning on one another, creating a living equilibrium of uncertainty, oscillating in order to survive.

FR Derrière la vitre, des créatures

étranges, à la fois familières se couplent. L'impression d'assister à une scène intime vient troubler le spectateur. De curieuses masses à la peau de porcelaine, blanche et délicate, se voient perchées sur de longues pattes chancelantes. Leur surface à la texture crevassée, parfois brisée et lisse, évoque de la matière organique. La silhouette de ses masses rappelle celle d'un cœur. Des cœurs à la fois frêles et forts, vacillants précairement du haut de leurs perchoirs.

C'est lors de ses études en Arts Plastiques à l'Université Concordia que Julie Villeneuve découvre l'art de la céramique. Ce médium devint rapidement le véhicule principal de son expression créative. Plus précisément, c'est la porcelaine qu'elle choisit comme matériau de base, inspirée par sa délicatesse ainsi que par son histoire ancestrale. Les possibilités sont infinies; sous ses mains, la matière se laisse pétrir et modeler. Une fois enfournée, la céramique se transforme pour devenir immuable, révélant le caractère imprévisible et ultimement surprenant du matériau, mais aussi de la nature. C'est la céramique même et le contact entre ce matériau et son corps qui inspire l'artiste. Elle se laisse guider par la matière, attentive à sa nature. Un dialogue libre s'installe et devient l'unique processus créateur.

Ici, la porcelaine est métaphore du corps humain. Sa souplesse initiale rappelle l'élasticité de la peau. Comme des os, la porcelaine est blanche, puis à la fois dure et friable. Ces petites créatures révèlent une texture étrangement humaine et semblent fragiles dans leur environnement. Toutefois, une certaine force émane des couples. Les sculptures s'appuient les unes aux autres pour se tenir debout. Dépendantes l'une de l'autre, elles se soutiennent pour former un équilibre vital, sans lequel elles se fracasseraient au sol. Dans sa précarité, cet équilibre éphémère menace de s'effriter sous les yeux du spectateur. La résonance humaine est émouvante. « La céramique se prête bien à ce jeu qu'est d'exister », dit Villeneuve. La texture brute des sculptures témoigne du travail de l'artiste, de ses mains, de son corps. Imprégnées de vie, ses sculptures reflètent une image plus complexe de l'artiste, projetant sa propre matérialité. L'artiste se retrouve confrontée à son corps et son impact. Par moment, sa matérialité lui semble plus viable lorsque partagée avec d'autres corps. Comme ces petites créatures de porcelaine, la vie humaine est à la fois puissante et fragile dans son interdépendance de la matière. Nous sommes ces créatures de porcelaine, s'appuyant sur d'autres corps, créant un équilibre de vie incertain, oscillants afin de survivre.



Authors Auteurs(es)

EN Ellen Belshaw is originally from New Brunswick, raised in Ontario, and currently lives in Montreal. Having completed her art history and photography degree at Concordia, she continues to pursue curating and writing. Her academic interests lie in performance and sound art, as well as in spatial theory and institutional critique.

FR Originaire du Nouveau-Brunswick, **Ellen Belshaw** a grandi en Ontario. Diplômée en histoire de l'art et en photographie de l'Université Concordia, elle habite désormais Montréal, où elle pratique assidûment le commissariat d'art et l'écriture. Ses champs d'intérêt didactiques portent sur la réalisation performative, l'art sonore, la théorie spatiale ainsi que la critique institutionnelle.

EN Alessandra Côté-Bioli is currently a Concordia BFA student, majoring in art history and film studies. Interested in an interdisciplinary approach to art, she previously studied Humanities. She is also a visual artist, working primarily with moving images.

FR Inscrite à la majeure en histoire de l'art et études cinématographiques, **Alessandra Côté-Bioli** prépare le baccalauréat des beaux-arts à l'Université Concordia. Auparavant, elle a étudié en lettres et sciences humaines. Se réclamant d'une approche interdisciplinaire de l'art, cette visualiste travaille surtout avec les images animées.

EN Kimberly Glassman, born and raised in Montreal, is currently completing her BA in art history while minoring in psychology at Concordia University. With a passion for writing about art, she has previously contributed to art journals such as *Yiara Magazine*, and will be a part of the 2015–2016 CUJAH Executive Team.

FR Née et éduquée à Montréal, **Kimberly Glassman** prépare à la fois le baccalauréat des arts en histoire de l'art et la mineure en psychologie à l'Université Concordia. Passionnée par la rédaction artistique, elle a précédemment collaboré à diverses revues du domaine, dont le *Yiara Magazine*. Depuis, elle s'est jointe à l'équipe qui dirigera le *Concordia Undergraduate Journal of Art History* durant l'année universitaire 2015–2016.

EN Marnie Guglielmi-Vitullo is currently working toward a BA in art history with a minor in interdisciplinary studies in sexuality at Concordia University. Some of Marnie's past accomplishments include her volunteer work with the *Journal of Interdisciplinary Studies in Sexuality* at Concordia, where she took on the role of administrator in 2013–2014. She has recently been published in the 2014 edition of the *Combine* catalogue, as well as in *CUJAH* Volume XI. Marnie has also had the opportunity to speak at the 4th Annual Concordia Undergraduate Art History Conference. Her interests include the physical body, the concept of personal identity and how the two may work together and influence one another. She is particularly interested in the manifestation of personal identity in the contemporary context, as it is manifested through the plastic arts, or more specifically through fashion and style.

FR À l'Université Concordia, **Marnie Guglielmi-Vitullo** effectue actuellement un baccalauréat des arts en histoire de l'art ; sa formation intègre en outre une mineure en études interdisciplinaires en sexualité. Parmi les multiples réalisations de notre collaboratrice, soulignons sa participation bénévole au *Journal of Interdisciplinary Studies in Sexuality* (« revue des études interdisciplinaires en sexualité ») de Concordia, où elle a assumé le rôle de gestionnaire au cours de l'année universitaire 2013–2014. De même, des textes par elle rédigés ont paru dans le catalogue de l'exposition *Combine*, en 2014, et dans le XI^e numéro du *Concordia Undergraduate Journal of Art History*. Enfin, son exposé lors de la 4th Annual Concordia Undergraduate Art

History Conference – un colloque annuel s'adressant aux étudiants de premier cycle en histoire de l'art – a été remarqué. Au nombre de ses sujets de prédilection, Guglielmi-Vitullo mentionne les concepts de corps physique et d'identité personnelle, ainsi que leur synergie et leur interinfluence potentielles. Elle s'intéresse de près à la manifestation de l'identité individuelle dans le contexte actuel – pour autant que cette éphémère s'incarne dans les arts plastiques et plus précisément par l'intermédiaire de la mode et des tendances.

EN Petra Höller is a writer, artist and occasional poet. Her interests include craft and material culture, feminism, body politics and phenomenology. She is currently a third-year student in the art history and studio arts split major and a feature writer for the *Concordia Undergraduate Journal of Art History*.

FR Écrivaine, artiste et à l'occasion poète, **Petra Höller** manifeste notamment de l'intérêt pour les cultures artisanale et matérielle, le féminisme, les politiques du corps et la phénoménologie. En troisième année d'une double majeure en histoire de l'art et arts plastiques, elle rédige par ailleurs des articles de fond pour le *Concordia Undergraduate Journal of Art History*.

EN Perrin Martin was born. He grew up, went to school, went to work, went back to school, kept working, went back to school again, and has now written about the artist John Shukin for this exhibition catalogue. Eventually he'll die.

FR Un jour, **Perrin Martin** est né. Par la suite, il a grandi, il a fréquenté l'école, il s'est trouvé un boulot, il a raccroché, il a continué à travailler, il a de nouveau repris ses études... avant de pondre le texte – sur l'artiste John Shukin – qui se trouve dans le présent catalogue. Un jour ou l'autre, Perrin Martin mourra.

EN In her third year of a studio arts and art history major at Concordia University, **Kristina Parker** seeks to continually cross disciplines. Her art historical research interests centre on socially and politically engaged art and curatorial practices in an international context. She will join the *Concordia Undergraduate Art History Journal* as a copy editor in the 2015–2016 academic year.

FR Étudiante de troisième année à l'Université Concordia, **Kristina Parker** effectue une majeure en arts plastiques et histoire de l'art. Elle s'efforce constamment de travailler en interdisciplinarité. Ainsi, ses intérêts de recherche en histoire de l'art privilégient la création engagée sur les plans social et politique de même que les pratiques de conservation à l'international. Pendant l'année universitaire 2015–2016, elle exercera la fonction de réviseuse au *Concordia Undergraduate Art History Journal*.

EN Sydney Pine is a fourth-year painting and drawing student pursuing a minor in art history. She recently spent a semester abroad in Grenoble, France where she drank large amounts of wine and discovered a new appreciation for contemporary art. Sydney is thrilled to be part of *Yiara Magazine's* production team this year and looks forward to working within the Concordia art community.

FR En quatrième année d'un programme axé sur la peinture et le dessin, **Sydney Pine** prépare la mineure en histoire de l'art. Récemment, au cours d'un trimestre d'étude à Grenoble, en France, elle a ingurgité des litres et des litres de vin. Surtout, elle s'est découverte un nouvel engouement pour l'art contemporain. Ravie d'intégrer cette année l'équipe de production du *Yiara Magazine*, elle s'enthousiasme en outre à l'idée de collaborer avec la communauté artistique de Concordia.

EN Daniel Santiago Sáenz is a student of religion and art history at Concordia University. His ongoing honours thesis, "*Shaping New Men for a Brave New*

World: The Visual Rhetoric of Masculinity and Orthodoxy in the Golden Age and New Spain," explores how Spanish colonizers deployed Josephine imagery to introduce standards of masculinity and orthodoxy to the New World. He is the current Editor-in-Chief of the *Concordia Undergraduate Journal of Art History* and the President of the Concordia Religion Students' Association. He is particularly interested in the study of sacred art, men and masculinities, as well as the body and sexuality in religion and art.

FR À l'Université Concordia, **Daniel Santiago Sáenz** étudie les sciences des religions et l'histoire. La dissertation qu'il rédige dans le cadre de son programme de *Honours* s'intitule *Shaping New Men for a Brave New World: The Visual Rhetoric of Masculinity and Orthodoxy in the Golden Age and New Spain* (« la formation d'hommes nouveaux pour le meilleur des mondes : rhétorique visuelle de la masculinité et de l'orthodoxie durant le siècle d'or et en Nouvelle-Espagne »). Elle traite de l'utilisation, par les colonisateurs espagnols, de l'imagerie liée au culte de Saint-Joseph, et ce, en vue d'instaurer au Nouveau Monde un modèle masculin conformiste. Rédacteur en chef du *Concordia Undergraduate Journal of Art History* et président de l'Association des étudiants en sciences des religions de Concordia, Sáenz aborde plus particulièrement trois thématiques : art religieux ; hommes et masculinités ; ainsi que corps et sexualité dans les domaines du sacré et de l'art.

EN Hannah van der Est is a very recent graduate of Concordia University's art history program and was one of the VAV Gallery co-directors of 2014–2015. She plans to continue her education and involvement in the arts for the rest of her life and is incredibly impressed by all the artists involved in this undergraduate exhibition.

FR Fraîchement diplômée de l'Université Concordia en histoire de l'art, **Hannah van der Est** a codirigé la Galerie VAV au cours de l'année universitaire 2014–2015. Elle prévoit de poursuivre non seulement ses études, mais aussi son engagement dans le domaine des arts, et ce, sa vie durant. Dans l'immédiat, le génie créateur des artistes qui participent à l'Exposition annuelle des étudiants de premier cycle ne finit pas de l'éblouir.

EN Mattia Zylak is pursuing a BFA in art history and is also a member of the Co-operative Institute of Education at Concordia University. Her current research interests centre on the visual language of subcultures and their influence on the mainstream. Her inquiries into these areas are complemented by her interest in feminism and women's contributions to culture. In addition to contributing to the 2014 edition of the *Combine* catalogue, she is the Online Editor of *Yiara Magazine* and the Managing Editor of the *Concordia Undergraduate Journal of Art History*.

FR Étudiante au baccalauréat des beaux-arts en histoire de l'art, **Mattia Zylak** est par ailleurs attachée à l'Institut d'enseignement coopératif de l'Université Concordia. En tant que chercheuse, elle examine actuellement le langage visuel des subcultures et l'influence de celles-ci sur le courant dominant. Au questionnement qu'elle soulève dans ces domaines s'ajoute un vif intérêt pour le féminisme et l'apport des femmes à la culture. Membre de l'équipe rédactionnelle du catalogue de l'exposition *Combine*, en 2014, elle occupe le poste de cyberéditrice au *Yiara Magazine* et celui de directrice de rédaction au *Concordia Undergraduate Journal of Art History*.